Münster.1931.№9 Phil. Diss.

Germanistik

Heinrich von Treitschkes Kunstanschauungen

Mit besonderer Berücksichtigung der Dichtkunst

Ein Beitrag zum idealistischen Denken des 19. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der **Westfälischen Wilhelms-Universität**
zu Münster in Westfalen.

Vorgelegt von
Richard Hebing
aus Bocholt i. Westf.

Tag der mündlichen Prüfung: 1. August 1929.
Dekan: Herr Prof. Dr. Münscher.
Referent: Herr Prof. Dr. Schwering.

Germanistik

Heinrich von Treitschkes Kunstanschauungen

Mit besonderer Berücksichtigung der Dichtkunst

Ein Beitrag zum idealistischen Denken des 19. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der **Westfälischen Wilhelms-Universität**
zu Münster in Westfalen.

Vorgelegt von
Richard Hebing
aus Bocholt i. Westf.

Tag der mündlichen Prüfung: 1. August 1929.
Dekan: Herr Prof. Dr. Münscher.
Referent: Herr Prof. Dr. Schwering.

MEINEN LIEBEN ELTERN!

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Inhaltsangabe 3

Literaturverzeichnis 5

Kapitel I. Ursachen und Entwicklung der Kunstanschauungen Heinrich von Treitschkes 9

Leben. Erziehung, Der Dichter. Der Redner. Der Gelehrte. Der Publizist. Der Biograph. Essayist. Journalist. Treitschke und die großen literarischen und künstlerischen Zeitströmungen.

Kapitel II. 1. Allgemeines über die Kunst 29

Wesen. Gehalt. Die Bedingungen des künstlerischen Werdens. Grenzen der Kunst. Typen der Kunst.

2. Der künstlerische Genius 35

Der Wert der Persönlichkeit. Künstlerische Gestaltung. Verstand und Phantasie. Künstler und Kunstwerk. Treitschke und die Kunst seiner Zeit.

Kapitel III. 1. Die Dichtkunst im allgemeinen 47

Inhalt und Wesen. Motive. Dichtkunst und Dichter. Literarische Zeitströmungen. Dichtersprache. Versmaß. Reim.

2. Die Dichtkunst im besonderen 56

a) Das dramatische Element 56

Inhalt. Drama und Dichter. Drama und Schauspieler. Drama und Bühne. Drama und Publikum. Die Grenzen des Dramatischen. Trauerspiel. Schauspiel. Lustspiel. Komödie. Tragikomödie. Literaturdrama.

b) Das epische Element 70

Wesen des Epischen .Der epische Dichter. Roman. Novelle. Dorfgeschichte. Feuilleton.

c) Das lyrische, didaktische und allegorische Element 75

Wesen des Lyrischen. Der lyrische Dichter. Volkslied. Weinlied. Minnelied. Die Ballade. Die Romanze. Die Didaktik. Die Allegorie.

Kapitel IV. Die großen Beziehungen der Kunst (mit besanderer Berücksichtigung der Dichtkunst)

1. Kunst und Wissenschaft. 78

Kunst und Wissenschaft. Kunst und Kritik. Kunst und Philosophie, Geschichte. Der Historiker und die Kunst.

2. Kunst und Religion. 86

Treitschkes Religion. Form und Inhalt in Kunst und Religion. Diesseits- und Jenseitsstimmung. Humanität.

3. Kunst und Staat, Volk. 93

Staatsethos, Kunstethos. Die Freiheit in der Kunst. Kant's Gebot der Pflicht. Politische Dichtung. Romanische und germanische Kunst.

Kapitel V. Die künstlerische Persönlichkeit. Treitschke und seine Dichtergestalten. 102

Stil. Treitschke und der Idealismus.

Lebenslauf. 111

Literaturverzeichnis.

Treitschke-Literatur.

Treitschke, (H. v. Tr.) Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert. I., 1879, 2. Auflage. II., 1883, 2. Auflage. III., 1885, 1. Auflage. IV., 1889, 1. Auflage, V., 1894, 1. Auflage.

— Historische und Politische Aufsätze:
Leipzig. 1867. Uhland, Byron.
Leipzig. 1870. Hebbel, Lessing.
Leipzig. 1886. Freiheit, Milton.
Leipzig. 1897. Rezensionen des lit. Zentrablattes im Anhang.
Historische und Politische Aufsätze 1870:
Frankreichs Staatsleben und der Bonapartismus.
Die Republik der vereinigten Niederlande.
Das konstitutionelle Königtum in Deutschland.
Cavour.

— Deutsche Lebensbilder. Leipzig 1928. Hafis-Lesebücherei. Fichte, Kleist, Ludwig, Keller.

— Geschichte der deutschen Literatur von Friedrich dem Großen bis zur Märzrevolution. Ausgabe Spiero, Berlin-Grunewald. 1927.

— Politik. 2 Bände. Ausgabe: Max Cornicelius, Leipzig. 1897—1898.

— Zehn Jahre deutscher Kämpfe. 1879.

— Deutsche Kämpfe. 1896.

— Die Gesellschaftswissenschaft. Leipzig 1859.

— Cornicelius, Briefe I.—III. Band. 1912—1917.

— Vaterländische Gedichte. Halle, Hermann Gesenius.

— Studien, Gedichte. Leipzig. Hirzel.

Biographisches über Heinrich von Treitschke.

Allgemeine Deutsche Biogr. 55. H. v. Tr. von Herm. v. Petersdorf.

Badische Biographien. Treitschke. Von Friedrich v. Weech.

Bailleu, Paul H. v. Tr. Deutsche Rundschau. 1889. Biogr. Jahrbuch 1897.

— Gesammelte Aufsätze. 1924.

Bamberger, Ludwig. H. v. Tr. (Charakteristiken). Berlin 1894.

Dove, Alfred von. Gustav Freytag und Heinrich von Treitschke im Briefwechsel. Leipzig 1900.

Marcks, Erich. Männer und Zeiten. Leipzig 1911.

Meinecke, Friedrich. H. v. Tr. Historische Zeitschrift 1877.

Schiemann, Theodor. H. v. Tr. Lehr- und Wanderjahre von 1834—1866. München und Leipzig. 1896.

Literatur über Treitschke.

Below, Georg v. Geschichte der deutschen Geschichtsschreibung. Leipzig 1918.

Fischer, M. H. v. Tr. Anschauungen über Wesen und Gegenstand der Geschichte. Heidelberg. 1917. Dissertation.

Fries, Alb. Aus meiner stilistischen Studienmappe. Heinrich von Treitschkes Stil. Berlin. 1910.

Friesecke, M. Treitschke und das Problem der Staatsmoral. Diss. Berlin 1924.

Hebner, F. Wie kam Treitschke zu seinen Ansichten über Staat und Gesellschaft. Diss. Münster 1916.

Mayne, Harry. Türmer, Jahrgang 2. Der Dichter H. v. Tr.

Meinecke, Fr. Die Ideen der Staatsraison. München und Berlin 1925.

Rau, Hedwig. Geschichtsphilosophische Gedanken bei H. v. Tr. Diss. Stuttgart. 1927.

Rittinghaus, W. Die Kunst der Geschichtsschreibung H. v. Tr. Diss. Leipzig. 1914.

Literarhistorische Literatur.

Bulthaupt. Dramaturgie.

Ermatinger, E. Die deutsche Lyrik. Bd. II. 1921.

Gottschall, R. Die deutsche Nationalliteratur d. 19. Jahrh. 1. Auflage 1852.

Hettner, H. Das moderne Drama. Berlin-Leipzig. 1924.

Macaulay. Essays.

Marholz, Werner. Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft. Berlin 1924.

Proelsz. Das junge Deutschland. Stuttg. 1892.

Schmidt, Erich. Die lit. Persönlichkeit. Berlin 1909.

Sprengel, Gg. Das Staatsbewußtsein in der deutsch. Dichtung seit H. v. Tr. Zeitschr. für den Unterr. 12. Erg.-Heft.

Unger, Rud. Literaturgeschichte als Problemgeschichte. Berlin 1924.

Walzel, Oskar. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. 1923.

Winkler. Das dichterische Kunstwerk. Heidelberg. 1924.

Geistesgeschichtliche Literatur.

Borries, Curt. Die Romantik und d. Geschichte.

Cysarz, H. Von Schiller zu Nietzsche. Halle. 1928.

Dilthey, Wilhelm. Das Erleben und die Dichtung. Berlin—Leipzig. 1919.

Ettlinger, Max. Geschichte der Philosophie von der Romantik bis zur Gegenwart. München 1924.

Eucken, Rudolf. Die Lebensanschauungen der großen Denker. Leipzig 1917.

Mahrholz, Werner. Deutsche Dichtung der Gegenwart. Berlin 1926.

Märker-Stammler. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin 1926/28. Bd. I.

Mehlis. Lehrbuch der Geschichtsphilosophie. Berlin 1915.

Meinecke, Friedr. Weltbürgertum und Nationalstaat. München und Berlin 1908.

Muth. Carl. Die Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis. Kempten und München 1909.

Strich, Friedr. Deutsche Klassik und Romantik. München 1922.

Vischer. Aesthetik des Schönen.

Volkelt. Aesthetik. 1925.
Walzel, Oskar. Leben, Erleben und Dichten. Berlin-Leipzig 1918.
Ziegeler, Theodor. Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts. Berlin 1911.

ERSTES KAPITEL.

Zwei Nationalitäten können auf Heinrich v. Treitschke als einen der ihrigen Anspruch erheben; Herkunft und Name seines Geschlechtes weisen auf slawische Voreltern hin — die Familie von Treitschke leitet ihren Ursprung aus hussitischem Geschlechte her — durch Bildung, Gesinnung und Herzenswahl gehört er ganz dem Deutschtum an. Die Verbindung der glühenden tschechischen Art mit dem klaren, verständigen, beweglichen, obersächsischen Wesen gibt seiner Erscheinung das Gepräge und erklärt manche Eigentümlichkeiten seines Charakters. Kriegerischer Sinn lebte in seinen Vorfahren und eine starke Vorliebe für das Waffenwerk und den Waffenruhm hat sich der Sohn eines Soldaten und einer Soldatentochter zeitlebens bewahrt. Doch verbinden ihn auch mit einigen seiner Geschlechtsgenossen Talent und Freude an Kunst und Wissenschaft. So versuchte sich sein Großoheim Georg Friedrich von Treitschke als Dichter und Kunstästhetiker und war stets ein begeisterter Freund und Liebhaber des Theaters [1]).

Die erste Bekanntschaft mit der Dichtkunst machte der junge Heinrich durch seinen Vater Eduard von Treitschke. Dieser hatte eine große Begeisterung für die schöngeistige Literatur. Die Italiener Dante und Tasso waren für ihn Dichter, die in stillen Stunden nach angestrengtem militärischen Dienste ihm eine andere Welt voll fernen Bildern vor Augen führten. Es war ein geheimer Traum in ihm, der selber „ein angeborenes leichtes Talent" besaß, anspruchslose Schöpfungen in Vers und Prosa zu machen [2]), einst unter seinen Kindern einen wirklichen Dichter zu besitzen. Er ist es, der bewußt die dichterische Kraft, die er in seinem Sohne Heinrich wähnte, oft und oft nährt, dem er die letzte Entscheidung überläßt, den Schriftsteller- oder Gelehrtenberuf zu wählen. Von ihm, mit seiner „außerordentlich reich veranlagten Natur", dem „Zeitgenossen unserer großen Dichter" [3]) erbte Heinrich die Freude an schönen Landschaften und historisch denkwürdigen Stätten. Auch die Mutter hatte Sinn für derartige Dinge. In ihrem Nachlaß fand sich eine Gedichtsammlung. Cornicelius [4])

---

[1]) Vgl. Allgem. Deutsche Biographie Band 38 unter Georg Friedrich von Treitschke.

[2]) Cornicelius, Briefe Bd. 1, Einleitung, Seite 2.

[3]) Theodor Schiemann, Heinrich von Treitschkes Lehr- und Wanderjahre. München und Leipzig 1896, Seite 3.

[4]) Cornicelius, Briefe Bd. 1, Seite 6.

macht darauf aufmerksam, daß die politische Lyrik der Zeit auffallend darin hervortritt. In ihrem Herzen lebte die Sehnsucht zum einigen deutschen Vaterland. Sie, die sich in ihrem Geschlechte stolz der Verwandtschaft mit dem greisen Reitergeneral der napoleonischen Kriege, dem Marschall Vorwärts rühmte, weckte in dem begeistert horchenden Knaben die Vorliebe für das entschlossene Draufgängertum des preußischen Soldaten, das Bewußtsein einer harten Pflichterfüllung bis zum äußersten, das mutige Drängen durch jede Not, wie es der Mann später rücksichtslos im politischen Leben zeigte. In ihr dürfen wir wohl die Urheberin des streitbaren Künstlertums Heinrich von Treitschkes erblicken, dem eine Kunst ohne Vaterland erdenfremd erschien. Weilte der Vater von seinem Militärdienste in Freistunden zu Hause, so pflegte er nachmittags und abends seinen Kindern aus Büchern vorzulesen, wie Robinson Crusoe, Campes Entdeckung Amerikas oder Engelhardts Kinderfreund, ein Buch, das dem Vater von seiner eigenen Knabenzeit her lieb war. Diese Bücher gaben der Phantasie des Knaben, schreibt Schiemann[5]) „die Schwingen, die zu einem weiteren Horizont hinüberhalfen". Die Mutter machte den Knaben Heinrich mit Willibald Alexis, besonders mit dessen Cabanis bekannt. Bei ihrer trüben Veranlagung mochte sie sich der schwermütigen Natur Kleist's verwandt fühlen, dessen Käthchen von Heilbronn ihr bei einer Aufführung zum Jugenderlebnis geworden war, wie sie ihren Kindern gern erzählte.

In fröhlichen Kindertagen befiel den aufgeweckten Knaben ein böses Leiden, das ihn das ganze spätere Leben hindurch begleiten sollte. Zu einer Masernerkrankung gesellte sich eine gefährliche Drüsenentzündung, welche bewirkte, daß Heinrich von Treitschke nach und nach Staub wurde. Das Leben hatte zum ersten Male einen tiefen, wehen Grundakkord angeschlagen, der weiterklingend, mitbestimmend bleiben sollte in den rauschenden Klängen der Welt. Es war wie das erregende Moment im Drama. Das Leid setzte mit voller Wucht ein und rief den Gegenkampf hervor, der stete Selbstüberwindung bei Treitschke bedeutete. Vielleicht darf man dieses Ereignis auch eine Fügung des Schicksals nennen. Hätten nicht das heiße pochende Blut, die schäumende Lebenslust, die Leidenschaftlichkeit ein reiches Leben verbrausen lassen, das so hingegen zur Einkehr gezwungen, dessen übersprudelndes Temperament gehemmt wurde und in Bahnen einlief, die Selbstbeobachtung und harte Arbeit forderten. Das Ohr konnte den Schall nicht mehr vernehmen, die Augen suchten doppelt zu finden, was überall die Welt bot. So mußte die Anschauung mit ihrer lebhaften Darstellung zum tiefsten Ausdrucksfaktor der Treitschkeschen Seele werden.

---

[5]) Theodor Schiemann, Heinrich von Treitschkes Lehr- und Wanderjahre. Seite 9.

Sehr stark wirkte die humanistische Ausbildung an der Kreuzschule zu Dresden auf den Knaben. Den Deutschunterricht gab dort der Rektor Klee, der den Standpunkt vertrat, daß die deutsche Sprache das Hauptfach im Unterricht sei, „deren Uebung und Ausbildung wir nicht als eine Wissenschaft, sondern als eine heilige Pflicht und ein unschätzbares Recht des deutschen Volkes betrachten sollten. Wir müßten alles, was wir wüßten, klar und deutlich in der Muttersprache auszudrücken verstehen.“[6]) Es sind Heinrichs eigene Worte an den Vater. Sie beweisen, wie der Knabe allen Ernstes durchdrungen war von der Wichtigkeit der Muttersprache und ihrer Bedeutung für künftige Tage. Nicht nur eine angeborene Neigung, sondern auch dauernde Schulung verschafften ihm seinen späteren, durch Klarheit und Schwunghaftigkeit sich auszeichnenden Stil. Schon seine Reden auf dem Gymnasium zeigen „die ihm eigentümliche Verbindung von Kraft des Gefühls mit Sicherheit des Urteils“[7]). Mit großer Liebe hörte Heinrich bei Klee Poetik und Literaturgeschichte. Dieser war es auch, der in seiner Seele das Verständnis für unsern größten Dichter Goethe weckte, das aus all den späteren Schriften des Mannes uns so überzeugend entgegentritt. Auch das Griechische war eine der Lieblingssprachen Treitschkes. Vor allem wirkte Homer auf ihn, dessen „tönenden Verse“ er nicht genug lernen und deklamieren konnte. „Ihn entzückte die Form und begeisterte der Inhalt, denn es trieb ihn ein unwiderstehlicher Zug zum Großen.[8])“ Diese seine Vorliebe wurde gefördert durch den Philologen Carl Julius Sillig mit seiner „ungeheuren Beredtsamkeit“ und seinen geistvollen Interpretationen griechischer Schriftsteller[9]). War es bei diesem die Form, die das künstlerische Empfinden in Treitschke befriedigte, so wurde seine Phantasie, die ohnehin stark zur Geschichte mit ihren wechselnden Taten und farbigen Bildern neigte, durch die historischen Monographien des Geschichtslehrers Carl Gustav Helbig angeregt. Er pflegte vor allem die patriotischen Gefühle seiner Schüler. Dazu kam des Knaben Begeisterung für das militärisch-kriegerische Leben, wie es sich aus seinem nach Taten dürstenden Charakter, genährt durch die Erlebnisse des Vaters im Militärdienst ergab. Man erkennt daran besonders die Aktivität in der Natur des Knaben, daraus später seine Vorliebe für die Dramatik erwachsen sollte, daß er „die neuen Eindrücke, welche der Unterricht und seine mitt Leidenschaft gepflegte historische und poetische Lektüre ihm brachten, in seine Spiele zu übertragen pflegte; sei es, daß er als homerischer Held seinen Gegner

[6]) Cornicelius, Briefe, Bd. 1. 18. I. 1849.
[7]) Cornicelius, Briefe. Bd. 1, Seite 17.
[8]) Theodor Schiemann, Heinrich von Treitschkes Lehr- und Wanderjahre, Seite 12.
[9]) Theoder Schiemann, Heinrich von Treitschkes Lehr- und Wanderjahre, Seite 17.

bekämpfte oder, in einen alten Husarenmantel des Vaters drapiert, den Geschwistern erzählte, wie er eben vom Schlachtfelde siegreich heimgekehrt sei, und wie die Feinde ihm sein Pferd unter dem Leibe erschossen und den Mantel mit ihren Kugeln durchlöchert hätten“ [10]).

In den künstlerischen Zirkeln Elbflorenz wurde lebhaft Aesthetik betrieben, die auf die Jugend nicht ohne Einfluß geblieben sein wird. Oft besuchte der junge Heinrich das Königl. Hoftheater. Interessant ist die Kritik, die er als 16jähriger Gymnasiast an einer Tellaufführung, welche einen tiefen Eindruck auf ihn macht, übt [11]). Für die Vielseitigkeit des Knaben und seine früh erwachten künstlerischen Neigungen bürgt der Hinweis auf eine andere Stelle des Briefes vom 4. X. 1848 „morgen besuche ich das Historische Museum, übermorgen die Gypsabdrücke der olympischen Marmore und den Sonnabend das Antikenkabinett“. In einem anderen Brief schreibt er von diesem Besuch: „Am vergangenen Sonnabend war ich im Antikenkabinett, wo zwei Bronzen, Laokoon, und der Raub der Proserpina, und eine Statue, die Agrippina, meine tiefste Bewunderung, die drei Mumien und die ägyptischen Götter aber mein größtes Interesse erregt haben. [12])“

Mit einem selbstverfaßten Gedicht, welches den Sieg der Ditmarschen über die Dänen in der Hemmingstedter Schlacht schildert, vorgetragen bei der Abgangsfeier seiner Klasse, schließt der junge Heinrich seine Gymnasialzeit ab, die so reich an Erfolgen für ihn gewesen. Ihm nach ging der Ruhm bei seinen Kameraden, eine ausgezeichnete Rednergabe zu besitzen.

Bald nahm ihn der Zauber des rheinischen Lebens gefangen. Dem jungen Studenten schlug das Herz hoch in der wonnigen Blütenpracht am schönsten Strom der deutschen Erde. Kein Wunder, daß das Künstlerblut aufschäumte vor der Herrlichkeit des Vaterlandes. Dazu kam die stolze akademische Freiheit, die seltene Wonnen ahnen ließ. So muten uns die Briefe Treitschkes aus jenen Tagen wie trunken an vor lauter Lust und Schönheit des jungen seligen Lebens. Der Hauch eines schrankenlosen Individualismus, das flammende Erkennungszeichen des echten Künstlertums, umwehte auch ihn und regte seine künstlerische Begabung an. Dichterische Pläne tauchen auf. Das Königtum der fahrenden Sänger von Rappoltstein steht vor seinem geistigen Auge. Vagantenlust, Weltfreiheit, umwogt ihn wie die kühlende Brise des rauschenden Stromes, darauf unter fröhlichen Liedern, manche sind von Treitschke im Ueberschwang der Stunde geschrieben, die jauchzenden Studenten zu Tal fahren, indessen der Wein in den Gläsern perlt und die rhei-

---

[10]) Theodor Schiemann, Heinrich von Treitschkes Lehr- und Wanderjahre, Seite 13.
[11]) Cornicelius, Briefe, Bd. 1. 4. X. 1848.
[12]) Cornicelius, Briefe, Bd. 1. 31. X. 1848.

nischen Mädchen von den Rebenbergen winken. Simrock, dem Treitschke seine Gedichte vorlegte, und der ihn zum Weiterdichten ermunterte und Arndt, der Sänger der Freiheitskriege, beide damals in Bonn, übten einen nachhaltigen Einfluß auf das empfängliche Gemüt des Jünglings aus. Gar zu schnell verging jene schöne Zeit und der Ernst der Tage forderte rastlose Arbeit. Unermüdlich nahm er auf, sammelte und verarbeitete, was die Welt ihm bot. Viele Momente erweiterten sein künstlerisches Verständnis. Geistig hochstehende und vor allem künstlerisch veranlagte Männer und Frauen waren es, die den jungen Dr. Treitschke anzogen. Im Verkehr mit ihnen suchte er seine ästhetische Veranlagung zu steigern. Ihre Urteile waren oft entscheidend für sein Empfinden, das selbst noch um den wahren Beruf rang. Ihnen gegenüber hat der junge Treitschke im persönlichen Verkehr und in Briefen ausgesprochen, wie er dem künstlerischen Genius und seinen Werken gegenüber dachte und fühlte. Wir bemerken vor allem, mit welcher Hochachtung er von der Kunst spricht, als dem Wundervollsten auf Erden, dem Heiligtum, vor dem man staunend und ehrfurchtsvoll stehe, ein Grundpfeiler mehr im ethischen Aufbau des nationalen Staates. Es war eine rein ideale Auffassung der Kunst in ihm als dem Göttlichen, das der Staub der Straße nicht beschmutzen dürfe. Der Gelehrte hat diese Idee später in seinen Werken immer und immer wieder dargestellt, getragen vom Pathos der tiefsten Ueberzeugung. Vor allem war es die Persönlichkeit, welche er hinter einer Arbeit suchte. Fand er in jener einen Spiegel seines Ichs, so wurde das fremde Erleben zum eigenen, oder aber das persönliche starke Erlebnis wurde im fremden, ähnlichen tiefer betont. Diese Darstellungsart mit dem Vergleichsmotiv als Grundzug, ist ein Hauptfaktor der Treitschkeschen künstlerischen Beschreibung, welcher die Ausmalung des Bildes als intuitiv gefaßt erscheinen läßt. Gerade diejenigen Stellen in Treitschkes Werken sind die schönsten, welche mit Herzblut, entsprungen einem echten Glauben an das künstlerische Ideal und die künstlerische Aufgabe der Menschheit, geschrieben wurden. Wozu das Elternhaus den Grund legte, das eifrige Studieren unserer großen Dichter und Künstler, setzte der Mann fort. Nach seinem Eingeständnis lernt er von Homer, Shakespeare, Goethe mehr als aus der ausgebreitesten Lektüre [13]).

Nicht auf die Masse, sondern auf die Gründlichkeit bei der Durcharbeitung kam es ihm an. Als eine der ersten Früchte seiner künstlerisch - literarhistorischen Studien erschien ein Essay über Heinrich von Kleist. Aus ihm spricht jener schwere Entschluß, zu dem Treitschke sich durchgerungen, als das Leben volle Entscheidung forderte, die Dichterlaufbahn preiszugeben. Während seiner Leipziger Dozentenzeit betrieb er Calderon-Studien, die jedoch

[13]) Coricelius, Briefe, Bd. 1. 24. I. 1858.

ohne schriftstellerisches Ergebnis blieben. Gerade die vielen Aufsätze über Dichtercharaktere, z. B. über Otto Ludwig, Keller, Milton, Hebbel, zeigen, wie Treitschkes tiefster seelischer Zug zum Künstlertum geht. Alles, was an Künstlersein- und Künstlerwollen in ihm lebte, spricht aus jenen Arbeiten. Auf Treitschkes Kunstanschauung, die stets auf der Suche nach Neuem, Wertvollem war, wirkte besonders Vischers Aesthetik, deren Band „Die Dichtkunst" er im Frühjahr 1857 las. Vischers gesunder frischer Realismus, das kecke Brechen mit allen Vorurteilen ziehen ihn ungemein an. In der Aesthetik ist wohl eine Hauptquelle von Treitschkes künstlerischer Auffassung, besonders was die Dichtkunst betrifft, zu sehen. Er schreibt einmal: „Meine ästhetische Ausbildung liegt mir jetzt sehr am Herzen. Im Schweiße meines Angesichts lese ich den Vischer. — Nicht daß ich meinte, ästhetisches Grübeln sei eine gute Vorschule für den Künstler — im Gegenteil —;" [14]) zeigt diese Stelle, daß Treitschke in der persönlichen Erfahrung die beste Schule für den Künstler sieht, so ist es ihm doch sehr genehm, in Vischers Aesthetik einen zuverlässigen Führer zu finden, der „für den Künstler wünschenswert" ist [15]). Julian Schmidt und Gervinus hatten ihn nicht befriedigt. Ueber das Wesen der Kunst lehrten sie ihn nichts. Lediglich ihre patriotische Haltung und ihr männlicher Geist zogen ihn an. Im Gegensatz zu Gervinus, der behauptete, daß die Blütezeiten der Religion, der Literatur, der Politik im Laufe der Geschichte aufeinander folgten, vertritt Treitschke die Ansicht, daß Kunst und Dichtung ihr eigenes, ursprüngliches Leben führen, das durch die politischen Schicksale wohl beeinflußt, aber nicht bedingt wird [16]). Der eigentliche Grund seiner Abneigung gegen Gervinus ist ein tieferer. Dieser lehnte ab, daß der Historiker ästhetische Abhandlungen, oder umgekehrt der Literarhistoriker politische in seine Arbeiten verflechte, falls jeder auf seinem Gebiete schaffen will. Daß Treitschke hier anders dachte, ist bei seiner realen historischen Auffassung durchaus erklärlich. Gottschall's Poetik nennt er „einen Wust von gestohlenen Wahrheiten und eigenem Unsinn" [17]). Die Arbeit hingegen, die Karl Biltz, Redakteur der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung, erscheinen ließ, „Die dramatische Frage der Gegenwart 1859" fand Treitschke „anregend und des Durchdenkens wert" [18]). Wenn es ihm auch sauer genug geworden war, sich in die „Vischer'schen Abstraktionen hineinzuarbeiten" [19]), so war es ihm „eine wahre Herzstärkung,

---

[14]) Cornicelius, Briefe, Bd. I, vom 8. II. 1857.
[15]) Cornicelius, Briefe, Bd. I, vom 1. III. 1857.
[16]) Deutsche Geschichte, Bd. V, Seite 419.
[17]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 25. I. 1859.
[18]) Literarisches Zentralblatt v. 19. V. 1860 Rezension. Vgl. Anhang, Historische und Politische Aufsätze. 1897.
[19]) Cornicelius, Briefe, Bd. I, vom 1. III. 1857.

in Vischer einen so geläuterten Schönheitssinn zu finden“ [20]). „Das Stahlbad der Vischerschen Schule“ [21]) hat ihn gestärkt und gefestigt. Bildete Vischers Aesthetik mehr das Formgefühl Treitschkes, so wurde inhaltlich vor allem durch Hegel und Schelling bestimmt, deren Ideen sich in mannigfachen Deutungen bei ihm wiederfinden.

Im Sommer 1860 weilte Treitschke in München, um dort Vorstudien für eine Geschichte des deutschen Bundes von 1815 bis 1848 zu betreiben. Hier verkehrte er mit Sybel, Bodenstedt, Hopfen, Hermann Lingg und vor allem mit dem Maler Teschendorf. Es ist seine erste Künstlerfreundschaft, die ihn mit dem Treiben in der Werkstatt, der unendlichen Mühe der Entwürfe und Studien vertraut machte. „Das ist ein Segen für uns Schriftsteller, die wir ganz ohne die Schule des Handwerks aufwachsen.“ [22]) Während er im Gegensatz zu Geibel und Heyse steht, verbinden ihn freundschaftliche Bande mit Hermann Lingg, dessen „schöne Ballade Tannhäuser“ er seiner Schwester Johanna zum Lesen empfiehlt [23]). Von München gesteht Treitschke, daß er dort viel gelernt habe, am meisten in der Kunst. Unter den Kunstgegenständen fesselten ihn besonders die Schätze der Glyptothek.

Nach Leipzig zurückgekehrt, bot dort jetzt der Kitzing, „jene patriotische Verschwörung“ gereifter und bedeutender Männer, eine geistige Gemeinschaft und warme Teilnahme, die für Treitschkes wissenschaftliche Arbeit von großer Fruchtbarkeit gewesen ist. Im Jahre 1862 lernte er hier Gustav Freytag kennen, der ihn für die „Grenzboten“ gebrauchen will. Treitschke ist viel an seinem Umgang gelegen. Freytag ist ihm als Mensch fast noch liebenswürdiger als der Dichter „in seiner klaren Sicherheit und Milde“ [24]).

Aus dieser Bekanntschaft entwickelte sich eine intime Freundschaft für das ganze spätere Leben, die ihren Niederschlag in einem wertvollen Briefwechsel gefunden hat. Treitschke, der von sich selber sagt, daß sein autodidaktischer Bildungsgang ihm ästhetische Anregungen fast gänzlich ferngehalten hätte [25]), mochte mit tiefem Dank jede Förderung empfinden, die er von Gustav Freytag empfing, zumal in jenen ersten Tagen der Bekanntschaft, als er infolge seiner Vorbereitung zur deutschen Geschichte sich stark mit der Poesie der in ihr dargestellten Zeit beschäftigte, deren Ergebnis er zuerst für ein Colleg „Deutsche Geschichte seit 1815“ verwertete. Alfred Dove hat ihre Freundschaft in seinem Buche „Gustav Freytag und Heinrich von Treitschke im Briefwechsel“ in

---

[20]) Cornicelius, Briefe, Bd. I, vom 1. III. 1857.
[21]) Cornicelius, Briefe, Bd. I, vom 11. VI. 1857.
[22]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 26. XII. 1861.
[23]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 5. X. 1861.
[24]) Cornicelius, Bd. II, vom 29. III. 1862.
[25]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 29. III. 1862.

treffenden Worten geschildert und auf ihre Bedeutung für das weitere Leben der beiden großen Schriftsteller hingewiesen [26]).

Durch den Kitzing machte Treitschke auch die Bekanntschaft des englischen Generalkonsuls in Leipzig von 1860—1872, Sir Josef Crowes, der Kunstforschungen betrieb [27]). In naher Beziehung stand er vor allem auch zu Salomon Hirzel, seinem späteren Verleger und zu Rudolf Haym. Jenen oben erwähnten Grundsatz, daß der persönliche Verkehr mit den Künstlern die beste Anregung zum eigenen Schaffen und feineren ästhetischen Verstehen sei, befolgte der Gelehrte durch sein ganzes reiches Leben. Als er als außerordentlicher Professor nach Freiburg berufen wurde, schloß er dort bald Freundschaft mit dem Juristen Franz v. Moringen, der seiner rheinischen Heimat ein „sinniges Märchenerzählertalent" verdankte. Moringen war vermählt mit einer Schwester Rudolf Schleidens, die ebenfalls künstlerisch begabt war, der Tochter der einst viel gefeierten Hausherrin von Ascheberg am Plömersee, der Treitschke in der deutschen Geschichte gedenkt [28]) u. [29]).

Frau Schleiden hatte in Tiecks romantischem Kreise gelebt und wußte davon viel zu erzählen. Ebenfalls verkehrte Treitschke in Freiburg mit der Frau von Hillern, der Tochter der Birchpfeiffer, einer früheren Schauspielerin. Die Unterhaltung mit ihr war ihm immer eine wahre Freude. „Ich habe kaum eine geistreichere Frau gesehen", gesteht er, „merkwürdig für die Tochter einer so trivialen Mutter" [30]). Später lernt er die Birchpfeiffer selbst kennen. Persönlich erscheint sie ihm „weit angenehmer und gescheiter, als man nach ihren schauerlichen Werken denken sollte" [31]).

In den Frühlingsmonaten des Jahres 1866 weilte Treitschke in Berlin, um die preußischen Archivakten durchzuarbeiten, die Bismarck freundlichst zur Verfügung gestellt hatte. Während dieser Zeit verkehrte er in einer kleinen Tischgesellschaft, an der Julian Schmidt, Dilthey, Baumgarten u. a. teilnahmen [32]). Zugleich freut sich Treitschke, dort endlich wieder schöne Kunstwerke zu sehen, „in Freiburg hatte ich fast verlernt, was „Kunst' ist". Bemerkenswert ist seine Begeisterung für Rauch [33]), während Semper, den er auf einer Schweizer Reise getroffen, als Mensch auf ihn keinen tiefen Eindruck machte. In jenen Tagen besuchte er auch die Denkwürdigkeiten Potsdams. Angeregt von all den vielen Eindrücken sagt er, daß manchmal die ästhetische Natur in ihm

---

[26]) Vgl. Gustav Freytag und Heinrich von Treitschke im Briefwechsel von Alfred Dove, Leipzig, 1900, Einltg.
[27]) Vgl. Gustav Freytag, Erinnerungen, Seite 337 ff.
[28]) Deutsche Geschichte, Bd. II, Seite 111.
[29]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, Seite 297.
[30]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 2. II. 1865.
[31]) Cornicelius, Briefe, Bd. III, 1. Teil vom 9. VIII. 1865.
[32]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, Seite 465.
[33]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 8. IV. 1866.

sich recht übermächtig rege. Er bedauert es, daß er nicht Muße genug gefunden habe, in Berlin „in den Kunstschätzen zu schwelgen, namentlich in den Skulpturen“ [34]).

Er gesteht, daß er für die Plastik im Gegensatz zu dem modernen Menschen viel mehr Sinn habe als für die Malerei. „Der Zauber des Friedens, der über einer schönen Statue liegt, tut meinem heißen Blute wohl.“ Es ist der Zug zum Klassischen, Ruhigen, der ihn langsam zum beredten Vorkämpfer des humanistischen deutschen Idealismus mit dem Urgrund der griechisch-klassischen Welt reifen läßt, als der er als Vorderster im Kampf steht gegen die feinere Form alter romanisch-katholischer Geisteserziehung. Ueberhaupt wurde die Sinnlichkeit, den Künstlern oft ein anregendes Motiv, bei ihm zu sehr vom harten Willen beherrscht. Wohl schwelgte er im Anblick der herrlichen Gestalt der schönen Frankfurter Bäckerin, wohl schreibt er sinnliche Gedichte, doch bleibt ihm jene Kühle bei der Schilderung sinnlicher Dinge, die er empfindet, wenn er die weißen, stolzen Marmorleiber griechischer und römischer Bildwerke betrachtet. Auch die Farbe seiner anschaulichen Schriftbilder ist letzten Endes von einem ruhigen geformten Ton getragen, der jeden Aufsatz als ein wohl abgerundetes Ganzes erscheinen läßt. Eigentliche tiefe Glut ist ihm fremd. Die Phantasie wird vom Verstand gebunden, sicherlich der tiefste Grund, der ihn von der Dichterlaufbahn abgehalten. Kein Wunder, daß er den Farbendrang der bunten Malerei, das Strichgewirr der Skizze als eine Aufregung betrachtete, die er, wie er selber sagt, „selten nötig“ [35]) habe.

Im Sommer 1867 weilte Treitschke auf seiner Hochzeitsreise in Italien. Auf dieser und mehr noch auf anderen Reisen dorthin bezauberten ihn die zahlreichen antiken Kunstschätze, während er der mittelalterlichen und neuzeitlichen romanisch-katholischen Kunst zurückhaltender gegenüberstand. —

Als ordentlicher Professor nach Berlin berufen, fand er Zutritt zu dem Kreise, in dem neben Hermann Grimm, dessen Novellen er über die Paul Heyses stellt, auch Adolf Menzel und Hamacher verkehrten. Er nennt ihn den Berliner Kitzing, in dem Julian Schmidt eine Art Ehrenpräsident war [36]). Abwechslung in die Gleichförmigkeit des Gelehrtenwesens brachten für Treitschke die jährlichen Reisen, die ihn durch fast alle Länder Europas führten. Die Betrachtungen, die er dabei anstellt, gehen vorwiegend in historisch kultur-ästhetische Richtung. Der Literatur, den Kunststätten und Kunstwerken gilt ein großer Teil der Ausführungen in seinen Briefen. Man darf wohl behaupten, daß er die Völker und ihre geschichtlichen Zusammenhänge am allermeisten und schwung-

---

[34]) Cornicelius, Briefe, Bd. III/1, vom 18. VIII. 1866.
[35]) Cornicelius, Briefe, Bd. III/1, vom 18. VIII. 1866.
[36]) Cornicelius, Briefe, Bd. III/2, Seite 388/389.

vollsten vom ästhetisch-kulturellen Standpunkte aus betrachtete, von diesem erst dann die realpolitischen Vorgänge zergliederte. Den Persönlichkeitstyp eines Volkes darzulegen, ist Treitschkes erstes und stärkstes Bemühen, sowie er hinter dem einzelnen Werke den Schöpfer zu allererst suchte. Daß bei der wechselnden, aber scharfen Beleuchtung die Kunst nicht zu kurz kam, dafür sorgte seine künstlerische Veranlagung, die nach seinem eigenen Eingeständnis stark zu ästhetischen Arbeiten neigte, wenn er auch den Beruf zu solchen als Lebensaufgabe bald abgetan hatte. So wurde Treitschkes Lebensbau ein beständiges Sammeln, eine fortdauernd sich-steigernde Ausbildung der intellektuellen, besonders aber der künstlerischen Eigenart. In das Getriebe des Staates muß die Persönlichkeit als führendes oder dienendes Wesen treten. Das ist nur möglich, wenn diese hinwiederum jede wertvolle Fähigkeit ausbildet zur Erhöhung ihrer Kraft. So muß auch die Aesthetik durch die Persönlichkeit hinstreben zu ihrem höchsten Ziel als national betonte Kunst zum Wohle und Ruhme eines Volkes, des Staates. (Man vergleiche Kapitel 4 dieser Arbeit Abschnitt Kunst und Staat.)

Heinrich von Treitschke ist lange Zeit der Meinung gewesen, daß sein wahrer Lebensberuf der des Dichters sei. Noch in seinem späteren Lebensalter schrieb er Gedichte. Wohl insgeheim mag der Gedanke in ihm weitergelebt haben, daß er ein wahrer Dichter geworden wäre, wenn ihn nicht die Macht der Ereignisse und Umstände auf den Weg der Wissenschaft und der Politik getrieben hätte. Nach außen hin aber zeigte er seine den Willen beherrschende Persönlichkeit, die das befolgen mochte, was ihre treibende Gewalt für richtig befand. Der Widerstreit zwischen Wille und Phantasie ließ aber von vornherein die Poetenlaufbahn fraglich erscheinen. Es mochte allerdings der nicht unerhebliche „Reichtum an Tönen und Formen“ [37]) in Treitschke ein gewisses „dichterisches Bewußtsein“ erzeugen, aber ein eigentlicher Dichter ist er nicht geworden. Das Künstlertum, hier im Sinne des schaffenden Autors, ist schrankenlos in der Idee und ihrer Auswirkung. Ein Mann mit einer bestimmt ausgesprochenen, mit Liebe festgehaltenen Gedankenrichtung kann in seiner willensbesimmten Einseitigkeit nicht leicht zum Dichter werden, wenn Treitschke es auch glaubte [38]). Er mußte schon an solcher doch eigentlich realistisch nüchternen Auffassung, die seinen ethisch gerichteten Geist erkennen läßt, scheitern, wie er tatsächlich auch „kein Träumer und Phantast“ war, wie Harry Maync gesteht [39]).

---

[37]) Vgl. Harry Maync: Der Dichter Heinrich von Treitschke. Türmer, Bd. I, Seite 50 ff.
[38]) Cornicelius, Briefe, Bd. I, vom 6. V. 1852.
[39]) Türmer, Bd. I, Seite 50 ff.

Heinrich von Treitschkes dichterische Versuche sind größtenteils politisch eingestellt. Aufweckung, Aufrüttelung, Kampf, Erziehung zum nationalen Gedanken durch Hinweis auf die ruhmvolle Vergangenheit sind ihre Ziele, die der Historiker später mit seinem ganzen Lebenswerk zu verwirklichen suchte [40]).

Völlig durchdrungen von der Idee, muß das Wort, mit dem sie vorgetragen, eine gewaltige Durchschlagskraft gewinnen. Heinrich von Treitschke war ein Redner, dessen Macht in dem Ernste eines tiefen gewissenhaften Denkens begründet lag. Er wollte nicht durch die Vermischung von Poesie und Prosa die Phantasie der Hörer blenden, wie die romanischen Redner es machen, sondern durch den Inhalt seiner Worte wirken. Wenn er auch einmal sagt, daß er nicht die äußeren Mittel eines Pracht- und Schauredners besitze, daß er zu unruhig sei und alles, was einer schauspielerischen Vorbereitung ähnlich sehe, seiner Natur widerstände [41]), so gesteht er doch, daß jedem begabten Redner, und das war er ohne Zweifel, unbewußte Schauspielerkünste naheliegen. Die Rede muß des Redners Persönlichkeit offenbaren, das ist Treitschkes Prinzip. „Was er sprach, das war er", das ist das höchste Lob des Redners [42]), der sein Größtes wirkt durch einen höchst persönlichen Zauber, den die Nachwelt nicht mehr begreift [43]). In steter Uebung hat Treitschke seine Rednergabe geschult, hat er vor allem jene Sicherheit zu erlangen versucht, die es ermöglicht, jedes Wort unbefangen und mit rechter Betonung auszusprechen, die seinem Werte entspricht.

Wissenschaftliche Arbeit ist für Treitschke freie schöpferische Tätigkeit. Sie hat mit dem Studium der Werke der alten Klassiker zu beginnen. So wie sich das ganze Lebenssystem des Forschers mit Gründlichkeit von den allerältesten Anfängen bis zu den Errungenschaften der neuesten Zeit aufbauen soll, so soll auch die Einzelarbeit systematisch von Grund auf untersuchen, in Breite und Tiefe alles umfassen, was zu ihrer vollen Erledigung zweckdienlich erscheint. „Fast gewissenlos" will es ihm, dem Gelehrten scheinen, „wenn er seine Schüler über Fragen belehren soll, über die er sich selbst noch nicht ganz klar ist [44]).

Es macht ihm „Sorge und Ekel, wenn eine Arbeit ihn gleichsam zwingt, oft unfertige halbwahre Resultate einer leichtfertigen Forschung zur bestimmten Stunde mit orakelhafter Sicherheit vorzu-

---

[40]) Vgl. Vaterländische Gedichte, Sammlung, Studien, Die Dramenentwürfe.
[41]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 23. I. 1866.
[42]) Vgl. Deutsche Lebensbilder von Heinrich von Treitschke, Fichte, Seite 46.
[43]) Vgl. Deutsche Lebensbilder von Heinrich von Treitschke, Fichte, Seite 65
[44]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 10. VIII. 1859.

tragen“ [45]). So liegt „im Professoren- und Dozententum etwasSchauspielerhaftes“ [46]). Heinrich von Treitschke gesteht von sich, daß er keine eigentliche Gelehrtennatur sei [47]). In ihm wirken die Kräfte des Gemütes und des Willens ebenso stark wie der Trieb des Erkennens, eine Tatsache, die ihn bei wissenschaftlichen Arbeiten sehr von Stimmungen abhängig sein ließ [48]). Er war der Meinung, daß er den einen Zweck des Lehrberufes, „die Leute anzuregen, ihnen einen Begriff — von der Würde — und dem Reichtum der Wissenschaft beizubringen“, wohl erreiche, „daß eigentliche Doktrinäre des Professorentums aber,“ die positive Belehrung, das Anfüllen der Zuhörer mit Material“ nicht verstehe [49]). Den wahren Gelehrten aber befähigt sein sittlicher Mut, die Zucht des Geistes, „sich selber über den Dingen zu vergessen, um der Wahrheit, der ganzen Wahrheit willen auch den widerwärtigen Tatsachen der Wirklichkeit auf den Leib zu gehen und sie zu ergründen“ [50]). Das unterscheidet ihn auch von dem Dilettanten, der an solchen Dingen „entweder schweigend vorübergeht oder sie mit der Bemerkung abfertigt: „das scheint in meine Lehre nicht zu passen“ [51]). Der Forscher selbst soll mit Ehrfurcht und Bescheidenheit an seinen Stoff herantreten, um im Bewußtsein des Nichtwissens unbefangen zu lernen.

Treitschke empfindet Mitgefühl nur für die frei handelnden, selbsttätigen Menschen, wie er selber als Gelehrter, Philosoph und Redner die freie Arbeit erstrebt. Künstler und Helden ziehen ihn daher besonders an, weil in ihrem Wesen etwas Unbeschränktes liegt, das sie nicht die gleichmäßige Bahn der gewöhnlichen Sterblichen gehen läßt. Sie kennen kein Halten, wenn ihr Genius die Tat in ihnen aufwachen läßt, die sie rücksichtslos zum winkenden Ziele drängt. Für sie nur, die jeden „philosophischen Zweifel ersticken“, kann er ein „ästhetisches Interesse“ haben [52]). In ihnen spürt er die Nähe der Natur, zu welcher „die freie Bildung den Menschen zurückführt“. Dem unfreien Denken hingegen bleiben ethische Konflikte unlösbar. Die Freiheit fehlt dem Individuum, das zwiespältig seinen Weg geht. Freiheit und Mannigfaltigkeit bestimmen auch die Kultur, die ihre Stärke in dem beständigen Wechsel ihrer vielseitigen Interessen, Ideen und Machtverhältnisse findet. Das Gemüt, welches im Künstlerleben eine nicht unerhebliche Rolle spielt, der Resonnanzboden tiefsten Leides und höchster Freude, war für Treitschke, der

---

[45]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 7. XI. 1859.
[46]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 7. XI. 1859.
[47]) Cornicelius, Briefe, III/2, vom 2. VII. 1886.
[48]) Cornicelius, Briefe, III/2, vom 2. VII. 1886.
[49]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 7, XI. 1859.
[50]) Lit. Zentr. Bl. Rezension 31, Vgl. Anhang, Hist. und Pol. Aufsätze.
[51]) Lit. Zentr. Bl. Rezension 31, Vgl. Anhang, Hist. und Pol. Aufsätze
[52]) Hist. und Pol. Aufsätze. 1867. Milton, Seite 387.

selbst gemütvoll veranlagt war, ein Wesenszug des echten Künstlers. Dieser mit dem temperamentvollen Spiel aller geistigen und ästhetischen Kräfte vermochte den geheimen Spannungen der Treitschkeschen Seele mit ihrem stets einen Kampf erzeugenden Widerspruch zwischen Ungebundenheit und Einschränkung leichter näherzukommen als ein Gelehrter, der „vor den schweren Schicksalsfragen des Lebens, vor den Fragen, welche das Gemüt im Innersten quälen und erschüttern, ebenso ratlos steht wie der Einfältige“ [53]).

Heinrich von Treitschke faßte den Beruf des Schriftstellers mit heiligem Ernste auf [54]). Wie der Schauspieler, welcher die Bretter so macht er „Anspruch auf einigen Ruf“ — und wer dies Ziel nicht erreicht, „der gilt für einen Lump mit verfehlter Existenz“ [55]). Die Werke des Schriftstellers sollen lebendig sein, ein Stück des eigenen Ichs, nicht gleichgültige Ware des Marktes [56]). Den jungen Treitschke hatten zu allererst diejenigen Schriftsteller angezogen, „deren Worte erklingen wie Trompetengeschmetter“ [57]), während er später doch mehr zum Tiefen strebte, das er vor allem in den Themen über die Größen der Vergangenheit zu finden hoffte [58]).

Für die Journalistik hält er sich nicht geeignet. Er sieht in ihr eine von Grund auf zersetzende Tätigkeit des zu besseren Dingen brauchbaren Geistes, entstanden aus unserer Verfahrenheit und der unseligen Vielseitigkeit unseres Wissens [59]). Ihm fehlte das Diplomatische, das letzten Endes der Natur eines Redakteurs anhaftet [60]). Es widerstrebt seinem ästhetischen Gefühl, wie es die journalistische Tätigkeit gebietet, „jedes rasche Wort, wenn es nur zutrifft, ohne Rücksicht auf seine Schönheit zu verwenden“ [61]). Treitschke richtet sich überhaupt gegen die allgemeine Zeitungsmeinung, gegen die Form der mittelmäßigen Tagesliteratur, welche breit und wasserklar dahinfließt, und die in ihrer Darstellung jedes wahrhaften Lebens ermangelt. Er ist gegen die furchtbare Gewalt, welche die Gesellschaft mit ihren Zeitungen auf die persönliche Freiheit ausübt, jene Gewalt, die mit ihrer Zeitmeinung und Modestimmung das Kunstschaffen stört.

Anders als zum Beruf des Tagesschriftstellers stellt er sich zu dem über der Zeit stehenden, also dem Historiker nahe verwandten Stand des großen Publizisten. Dieser Beruf, dessen höchste Kunst es ist, ohne Umschweife auf das Ziel loszugehen, muß einen Sinn für das Lebendige haben, „für das Wesentliche, — der hinter dem

---

[53]) Vgl. Deutsche Kämpfe, Bd. I, S. 147.
[54]) Histor. und Pol. Aufsätze, 1870. Hebbel, Seite 734.
[55]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 16. VI. 1859.
[56]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 6. X. 1860.
[57]) Politik, Bd. I, Seite 74, Leipzig, 1913.
[58]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 13. IX. 1859.
[59]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 16. IV. 1860.
[60]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 16. X. 1860.
[61]) Lit. Zentralbl., Rez. 54, Anhang, Histor. und Pol. Aufsätze.

Scheine der Macht und des Rechtes die Wichtigkeit der Dinge erkennt — , und die Sicherheit einer mächtigen Phantasie, die in den unfertigen Gebilden der Gegenwart schon das bleibende Ergebnis zu ahnen vermag“ [62]). Der Publizist muß auf den Willen wirken, soll mit gesammelter Kraft alle Gedanken auf ein begrenztes, erreichbares Ziel richten. Die Streitbarkeit ist es, die Treitschke im Publizistentum anzieht, die ihn oft bei seinen Arbeiten ergreift und vor der die durch das Gemüt und die Phantasie angeregten ästhetischen Empfindungen zeitweilig ganz und gar zurücktreten. Jenes altrömische Wort „Inter arma silent musae“ kann auf manche Periode seines Lebens angewandt werden, im besonderen, wenn er durch Zeitumstände oder durch große Vorbilder angeregt, seinen zielbewußten Kampf des Publizistentums sucht, einen Kampf, bei dessen Durchführung jeder Stil erlaubt, jede Unebenheit der Darstellung gestattet, selbst einzelne triviale Sätze hingehen mögen. „Der Sinn für das Wirkliche, das Machtgefühl, die Voraussicht, die Sachkenntnis“ machen den wahren, großen Publizisten, wie es für Treitschke z. B. Pufendorf und Friedrich der Große waren [63]).

Nächst guten Gedichten waren Biographien Treitschkes Lieblingslektüre. Wie er vor einem Kunstwerk stand mit dem überzeugtesten Gefühle, daß das innerste Sein und Erleben des Künstlers daraus spreche, so sieht er auch die Biographie als einen Mikrokosmos an, in dem man die Rätsel des Lebens vor sich habe und Einblick tue in das innerste Denken eines bedeutenden Menschen [64]). Die Biographie steht dem reinen Kunstwerke nahe. Beide drücken die Zeit und ihr Spiel aus, in der das Dasein jedes bedeutenden und gesunden Mannes erscheint. Gustav Freytags „Soll und Haben“ zieht ihn darum an, „weil es eine Art Biographie ist“. „Bei einer solchen schrittweisen Entwicklung eines Charakters wird man sich von selbst seiner eigenen Entwicklung bewußt, bewahrt sich vor dem Fatalismus, den uns das Leben so oft aufdrängt, und lernt wieder die alte Wahrheit, die man nicht oft genug hören kann, daß der Mann sich sein Schicksal selbst schafft“ [65]).

Stufenweise baute Treitschke sein Lebenswerk auf. Während er aber als Historiker den zeitlichen Fortschritt sucht, führt ihn seine ästhetische Betrachtungsweise rückwärts, indem er vom Ganzen auf das Einzelne schließt und die letzten Schaffensgründe zu entdecken sucht. In seiner Auffassung der künstlerischen Persönlichkeit und der Betrachtung des Kunstwerkes folgt er nicht irgend einer Methode wie sie etwa in der zeitgenössischen Schererschen dreifachen Stufung nahegelegen hätte, sondern der eignen selbständigen

---

[62]) Vgl. Hist. und Pol. Aufsätze, Bd. IV, 1897, Pufendorf, Seite 233.

[63]) Treitschke, Gesch. d. D. Lit. (Spiero). Seite 137.

[64]) Cornicelius, Briefe, Bd. I, vom 25. V. 1856.

[65]) Cornicelius, Briefe, Bd. I, vom 27. V. 1855.

Erarbeitung der Ideen. Am nächsten kommt Treitschke noch in seiner literarhistorischen Einstellung Dilthey. Wie er selbst den literarhistorischen Positivismus Scherers ablehnt, so steht er vereint mit jenem im Widerspruch zu der methodisch-naturalistischen Literaturbetrachtung, deren generalisierendem Verfahren Dilthey ein individualisierendes entgegensetzt. Alles gliedert sich, wie schon oben betont, in das persönliche Erleben ein, wird von seinem Zweck, ein hervorstechender Zug des Treitschkeschen Darstellungstyps, erfüllt. Seine Bilder wirken oft so als solche, die er sich ersonnen hat, trotz aller Klugheit und Kenntnis des Details, mit denen sie gezeichnet sind. Er ist über seine stark betonte Subjektivität noch hinausgegangen, wurde unbewußt selbst zum Helden, getrieben eben von den ihn ganz erfüllenden Welten und Gewalten und dem Deutungsvermögen seiner in tiefster Seele ergriffenen Persönlichkeit. Zum eigentlichen Literarhistoriker wurde Treitschke erst in seiner Deutschen Geschichte. Bei der engbegrenzten Darstellung des gewaltigen Stoffes mußte der von seiner philosophischen Auffassung gebildete Ideengehalt, wie er in seinen Essays überwertend auftritt, und die allzu kritische Darstellung den gleichmäßigen Bedingungen, wie sie die Literaturgeschichte von philologischer bis zur letzten historischen Hinsicht fordert, Platz machen. Indem er hier das geschichtlich bedingte Werden untersucht, stellt er in den Essays mehr den Zustand des Künstlers und seines Werkes zur Betrachtung, in erster Linie lediglich seinem eigenen ästhetischen Gefühle folgend. Er gesteht, daß der Historiker auf dem Gebiete des Essays „die höchsten Kränze natürlich nie erringen" kann [66]). Aber er hält dennoch den Essay für wohl berechtigt und unentbehrlich, weil in dieser freien Form die Persönlichkeit des Historikers kecker hervortrete und viele schätzbare Aperçus und Winke gegeben werden können, welche die keusche Einfachheit der ausgeführten Geschichtserzählung nicht zulasse. „Der Essay darf ja sehr subjektiv sprechen und sich Winke und Abschweifungen erlauben, die in einem großen historischen Werke unmöglich sind" [67]). Treitschke hat seine Dichtercharaktere vor allem in Essayform geschrieben. In ihnen macht er zahllose Bemerkungen zu Kunst und Künstlern. Sie boten ihm in ihrer Beweglichkeit die beste Möglichkeit, das Wachsen eines innerlich ringenden und arbeitenden Genius in den Widersprüchen des Lebens, in seinem Verhalten zu den Gesetzen der geistig-kulturellen Entwicklung, das Wachsen seiner Kunst im besonderen zu schildern. Was Vergangenheit und Gegenwart boten, was Treitschke daraus als das Beste und Richtige erkannte, setzte er in seine persönlichen Erfahrungen ein, es als eigene Wahrheit erlebend und erfüllend zu schaffen. So hat er sich ohne die Mittel der theoretischen Erkenntnis seine Weltanschauung geschaffen. Sie ist ein persönlicher, aber

[66]) Lit. Zentralbl., Rez. 92, Anh. Hist. und Pol. Aufsätze.
[67]) Cornicelius, Briefe, Bd. III/1, vom 13. XI. 1869.

doch zeitlich bedingter Gedankenbau, wie auch Bailleu in seinem Buche „Preußischer Wille“ [68]) treffend bemerkt. Alle die großen geistigen Geschehen des 19. Jahrhunderts vom Klassizismus angefangen bis zum Realismus spiegeln sich in seinen Ideen wider. Seiner ästhetischen und philosophischen Entwicklung ging eine tief aufregende Idee der sittlich staatlichen Gewalt parallel, die zu vertreten, zu erlangen sein Lebenswerk, sein Erdenziel bedeutete. Der geistige Universalismus Treitschkes wurde zum glühenden Diener des Nationalismus kleindeutscher Auffassung unter Beibehaltung seiner zweckbetonten Seiten. Treitschke sieht in der klassischen Bildung die Grundlage „für alles echte wissenschaftliche Schaffen der modernen Völker“ [69]). Aus dem Klassizismus wächst der Kultus der freien Persönlichkeit höher und herrlicher empor, ein sicherer Prüfstein für die Befreiung der Seele. Auf das ästhetische Gebiet übertragen, läßt ihn diese stolzbetonte Idee zum starken Verehrer der alten griechischen Kunst werden, welche Idee und Tat in Wort und Bild zu verbinden sucht. Ein begeisterter Anhänger Goethes, bildet er sich an ihm als Knabe und Jüngling und zugleich sich durchdringend mit den Ideen des deutschen Idealismus schritt er an seiner Hand von Hellas mit seiner heiteren Sinnlichkeit weiter in die Unendlichkeit, in die Unsinnlichkeit der Romantik. Eigentlicher ist es bei Treitschke, im großen Zuge gedeutet, der Weg von der seelisch erfaßten kühlen Form zum inneren romantisch deutschen Erleben. Wie er bei seinen dichterischen Versuchen in die Romantik zurückkehrte, so zieht er auch auf ihrer Bahn in die deutsche Vorzeit, indem er sie als leuchtendes Beispiel für seine irrende bewegte Gegenwart heranholt. Im Klassizismus und der Romantik wird er zum Deuter des heroischen Zuges, jenes heldenhaft Kühnen, wie es durch die kraftgestählten Gestalten der Antike schimmert, oder durch das Tongewoge der Beethovenschen Symphonien rauscht, denen er in der Jugend so gern lauschte. Eben dieser Zug der Mannhaftigkeit, wie er ihn im deutschen Klassizismus sieht, läßt ihn darin „nicht das Ausklingen einer alten Gesittung, sondern den vielverheißenden Anfang einer neuen Entwicklung“ sehen [70]). Seine Auffassung des Klassizismus, die als klassischen Dichter den anerkannte, der die Ideale seiner Zeit und seines Volkes künstlerisch gestaltet [71]), deckt sich fast mit unserer heutigen Grunddeutung, die als klassische Erscheinung eine solche bezeichnet, die in der restlosen Erfüllung eines geistigen Gesetzes symbolischen Wert hat und Vorbild ihrer Lebens- und Kunstform ist [72]). Während bei allen andern Völkern die klassische Literatur ein Kind der Macht und des

---

[68]) Vgl. Preuß. Wille, 1924. Heinrich von Treitschke, Seite 250 ff.
[69]) Politik, Bd. I, 1913, Seite 366.
[70]) Gesch. d. D. Lit. v. H. v. Tr. (Spiero) Seite 49.
[71]) Gesch. d. D. Lit. v. H. v. Tr. (Spiero) Seite 86.
[72]) Deutsche Dicht. d. Gegenw. Werner Marholz, Seite 79.

Reichtums, die reife Frucht einer alten durchgebildeten nationalen Kultur war, führte Deutschlands klassische Dichtung ihr Volk erst wieder in den Kreis der Kulturvölker ein, brach ihm erst die Bahn zu reinerer Gesittung [73]). Indem ihr aber der feste Boden der nationalen Macht fehlte, hat sie „für alle Zukunft erwiesen, daß die stolze Freiheit der Poesie der Sonne des Glücks entraten kann, daß eine neue Gedankenwelt, sobald sie sich in der Seele eines Volkes angesammelt hat, auch unfehlbar Form und Ausdruck finden muß“ [74]). Jenen weltbürgerlichen Zug, wie er im 18. Jahrhundert vorherrschte, sieht Treitschke als eine Gefahr der Entfremdung für die zerspaltene deutsche Nation an, die in ihrer Zerrissenheit kein Gegengewicht bieten kann, wie der durchgebildete Nationalstolz in Frankreich [75]). Erst der durch die Romantik angeregte historische Sinn, der den Deutschen das Verständnis brachte für die eigene Vorzeit, ließ das vielgerühmte Weltbürgertum ohne jede Gefahr im deutschen Volke zur Wahrheit werden [76]). Obwohl Heinrich von Treitschke der Romantik viele wissenschaftliche und ästhetische Anregungen verdankte, steht er dennoch vor allem als Aesthetiker zu ihr im Widerspruch. Er hat in ihr das drängendste Ziel seiner Lebensenergie, die nationale Idee gefunden, er ist im vollsten Sinne des Wortes ohne die Errungenschaft der Romantik gar nicht zu denken, hegt aber trotz alledem eine Abneigung gegen sie, wie überhaupt alle kleindeutschen Historiker [77]). Er sieht in ihr etwas Weiches, Sentimentales, das seinem männlichen Wesen nicht gefällt. In ihrer Art zu verschwommen, verwischt sie die Grenzen von Poesie und Prosa. In Ermangelung von echten Künstlern und Kunstwerken [78]), treibt sie zu allerletzt zu sehr Formenspiel. Die katholische Bewegung der Romantik ist undeutsch [79]), wie überhaupt die älteren Romantiker zu ästhetisch waren, um der naiven Weise des Mittelalters zu genügen. Treitschke glaubt, daß die Gotik den Adel der menschlichen Gestalt nicht zur vollen Geltung gelangen lasse [80]). War doch ihre körperlich sinnliche Schönheit durch dichte, faltige Gewänder verhüllt, und konnte so nicht seine Sehnsucht nach Kraft und Fülle stillen, wie es die antike Statue tat, welche den Offenbarungswillen der künstlerischen Persönlichkeit erkennen ließ. In der Gotik, wie überhaupt im Mittelalter, fand er das Ueberirdische zu betont, das Profane zurückgedrängt. Treitschke hat die Romantik nicht als die große Geistesrichtung verstanden, die als Reaktion auf

---

[73]) Gesch. d. D. Lit. v. H. v. Tr. (Spiero) Seite 16.
[74]) Gesch. d. D. Lit. v. H. v. Tr. (Spiero) Seite 31.
[75]) Gesch. d. D. Lit. v. H. v. Tr. (Spiero) Seite 31.
[76]) Hist. u. Pol. Aufsätze, Uhland, 1867, Seite 283.
[77]) Vgl. Below, Geschichte der deutschen Geschichtsschreibung. 1924.
[78]) Hist. und Pol. Aufsätze, 1867, Uhland, S. 284/289.
[79]) Hist. und. Pol. Aufsätze, 1867, Uhland, S. 288.
[80]) Deutsche Geschichte, Bd. II, Seite 45.

die Aufklärung des 18. Jahrhunderts folgen mußte und deren Auswirkung so stark war, daß sie sein ganzes Jahrhundert überdauerte. Er sah in ihr nur das Suchen des Formenlosen, Grenzenlosen, während in Wahrheit ihre Kräfte zur Einheit des Kultus zurückstrebten, um diesen vor der Zerspaltung der Neuzeit zu bewahren. Jenen Zug der Romantik aber, den Geist der Kunst auf den verschiedensten Gebieten zu spüren und einzusetzen, hat Treitschke in seinen wissenschaftlichen Arbeiten oft angewandt. Sicherlich unbewußt wird er zum Erfüller der romantischen Idee von dem innigen Zusammenhang der verschiedenen Formen des Geisteslebens, wie der Inhalt seiner Schriften beweist. Von Below sieht sogar in der Art der stofflichen Bereicherung und in der Berücksichtigung der Kulturerscheinungen in Treitschkes deutscher Geschichte eine neue Form der Geschichtsschreibung, zugleich ihre Symbolisierung und weist darauf hin, daß mit Treitschkes Geschichte zugleich auch Fontanes erster Roman „Vor dem Sturm" 1878 in Anknüpfung an die Romantik oder ihre Fortsetzung erscheint [81]). In dem Verständnis für die Seele der Landschaft war, wie Treitschke bemerkt, die Romantik der klassischen Kunst überlegen [82]). Er hat den realistischen Zug in der Romantik, wie er zum Beispiel aus Macaulays Werken spricht, der seinerseits durch die älteren romantischen Schilderungen beeinflußt war, empfunden. Die Auffassung der Romantik, daß Kunst, Geschichte und Leben sich nur durch Intuition verstehen lasse, lehnt Treitschke trotz seines intuitiv gefaßten Darstellungscharakters ab. Seine durch den Willen stark mitbestimmte Erkenntnis hielt an dem Natürlichen als der Basis jeder Empfindung ist. Diese Tatsache drängt ihn zu seiner Staatsauffassung und läßt ihn zum kleindeutschen Historiker werden, zugleich mit Abkehr vom Unbestimmten der Romantik zu einer kräftigen Betonung der Aktivität. Vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, bedeutet dieser Grundzug bei Treitschke nichts anderes, als daß er an bestimmbare Grenzen und Regeln als leitende Grundfaktoren in der Kunst und für den Künstler glaubte. Diese Auffassung trieb ihn zu allererst zu Vischers Aesthetik, weniger das Durchdrungensein von der Schönheit und Erhabenheit der Kunst oder irgendwelcher romantischer Einflüsse aus Leidenschaft oder Gefühl.

Treitschke haßte die zersetzende, glaubenslose Reflektion der jungdeutschen Literatur [83]), eine Selbstverständlichkeit, da sie mit ihrem weltbürgerlichen Radikalismus und ihrer Vertretung der französischen Emanzipationslehren seine ethisch betonte Richtung bedrohte. Die jungdeutsche Epoche ist für ihn Auswirkung eines Ueber-

---

[81]) Vgl. Below: Geschichte der deutschen Geschichtsschreibung. Vgl. Dove, Ausgewählte Schriftchen, Seite 391, D. L. Z. 1917, Sp. 69; K. J. Neumann.

[82]) Hist. und Pol. Aufsätze, 1867, Uhland, Seite 284.

[83]) Hist. und Pol. Aufsätze, 1870. Hebbel, S. 722.

ästhetentums, welches die Kunst als höchsten Lebenszweck betrachtete und nicht als eine Gnade des Himmels, die nur einzelne Glückliche beseelt [84]). Er spricht vom banausischen Journalistenstil, der überhaupt keine Kunstform mehr habe [85]). Als bestes Vermächtnis des jungen Deutschland erscheint Treitschke nur „der Drang nach dem wirklichen, nach dem modernen Leben“ [86]).

Kein Wunder daher, daß in dieser Zeit der fieberischen Unruhe, „der wüsten ästhetischen Verwilderung“ [87]), der tiefsinnige Schmerz über die Nichtigkeit der irdischen Dinge zum Ausbruch kommt, ein Schmerz „der an den großen Dichtern aller Zeiten, selbst an den erhabenen Ruhe des Sophokles, genagt hat“ [88]). Weil die Poesie des Weltschmerzes, wie sie bei Byron klingt, eine Seite der damaligen Kultur wiederspiegelt, glaubt Treitschke, daß der „Poesie des Weltschmerzes ein unsterblicher Gehalt innewohnt, der nicht bloß als das Krankheitssymptom einer aufgeregten Epoche etwas bedeutet“ [89]). Er verkennt jedoch nicht die „viel erkünstelte gegenstandslose Empfindung“, die in jener Dichtung lebte [90]).

Treitschkes ideale Auffassung ließ ihn in der Kunst das Höchste und Schönste sehen, was die Erde dem Menschen zu bieten vermag. Sie soll nur auf den Höhen wandeln, die Tiefe nur streifen, wenn es ihrem größeren Zwecke entspricht. So lehnt er den realistischen Charakter der Kunst seiner Zeit ab, in der „die blasierte vornehme Welt, der Hetärennovellen und der Redwitzschen Süßlichkeit satt, sich mit roher stofflicher Lust auf die derbe Hausmannskost der Dorfgeschichten“ stürzte und „den Tollpatsch originell, den Brosi pikant, das Amreile allerliebst“ fand, jene Zeit, in der die Leserwelt das aus dem Leben gegriffene Geschlecht von Tölpeln und Rüpeln mit hohem „ethnographischen Interesse“ betrachtete“ [91]).

Treitschke hat den Schmerz, das Leid auf Erden verachtet, wenn auch seine fein gestimmte Künstlerseele sehr unter den Schicksalsschlägen, die ihn oft hart trafen, und unter feindlichen Angriffen litt. Den Sieg über das Leid, durch den eigenen starken Willen erzwungen, hält er auch bei anderen möglich. Das Heldische führt den Menschen mutig und frei durch die tiefste Not hindurch, die mit ihrer Qual ihm lediglich als Läuterung zu besseren Tagen dient. Das Lichte, Schöne mit seiner strahlenden Heiterkeit — soll ihm als Endziel winken. Es allein nur vermag zum Streben, zu großen geistigen,

---

[84]) Lit. Zentrabl. 2. Rez. 84, Anhang, Hist. und Pol. Aufsätze.
[85]) Hist. u. Pol. Aufsätze, 1867. Byron, Seite 348.
[86]) Deutsche Geschichte, Bd. 5, Seite 370.
[87]) Deutsche Geschichte, Bd. 5, Seite 370.
[88]) Hist. und Pol. Aufsätze, 1867, Byron, S. 325.
[89]) Hist. und Pol. Aufsätze, 1867, Byron, S. 325.
[90]) Frankreichs Staatsleben und der Bonapartismus, von Heinr. von Treitschke, 1870. Seite 180.
[91]) Heinrich von Treitschke, Deutsche Lebensbilder. Ludwig, Seite 282. Hafis-Lesebücherei.

heldischen und künstlerischen Taten anzueifern, nicht das Dunkle, Nachterfüllte, das nicht zum Kunstinhalt werden darf. Im Leidbetonten, wie es in der christlich-katholischen Idee des Schmerzes liegt, die zur Verneinung der sinnlich-heiteren Kunstauffassung führt, die sich in Askese und Mystizismus von der Erde abwendet, kann die Fülle der Kunst nicht zur Wirkung kommen. Wie sollte ferner aber auch das Ideale, das Hehre, das nur auf den Höhen der Menschheit zu finden ist, im allgemein Menschlichen der düsteren Spelunken moderner Städte oder in nüchternen Bauernhöfen enthalten sein.

Treitschke hat Schopenhauers Pessimismus abgelehnt, nicht nur weil er dessen Ansicht von der Bedeutungslosigkeit der Geschichte nicht einzusehen vermochte, sondern auch von seiner Auffassung des künstlerisch Aesthetischen her, daß jener als das Wesen aller Dinge, das eigentlich Bedeutungsvolle der toten und lebendigen Welt darstellt, die einzige Zuflucht in der grauen Tragik der Zeit, Treitschke aber in seiner zweckdurchdrungenen Auffassung als einen hervorragenden leitenden Wertfaktor der Geschichte neben anderen anerkannte. Andererseits war er aber überzeugt, daß der Weg zum Vollkommenen schwierig, das Schöne in seiner Vollendung stets noch den Makel des Irdischen trage und Nietzsches Auffassung vom stolzen Adel des Körpers, der im Bunde mit einem vornehmen und herrenhaft gesicherten Geist das Ganze und Schöne vollkommen gestalten könne, doch nur eine Auffassung ohne jede Aussicht auf Verwirklichung bleiben würde. Treitschke, liberal wie alle kleindeutschen Historiker, war konservativ in der Kunst. Ihm war es, wie auch seinem Freunde Gustav Freytag, nicht darum zu tun, künstlerisches Neuland zu gewinnen, sondern die ererbten Geistesgüter zu bewahren und langsam weiterzubilden, die er als die einzig Wahren und Idealen erkannt hatte. Von Jugend auf geht seine Neigung dem Klassischen zu. Die feste vorher bestimmte Form, willensbestimmt erlebt, ist sein Ausdruck. Die Romantik war lediglich „nur ein ohnmächtiger Versuch, eine durch die ernste Geistesarbeit dreier Jahrhunderte überwundene Weltanschauung zu beleben“ [92]). Nicht im Schmutze der Straße liegen die köstlichen Perlen einer göttlichen Welt.

Nachdem im Vorhergehenden ein Ueberblick über die künstlerische Entwicklung Treitschkes gegeben ist, wird es das Ziel der folgenden Ausführungen sein, ihn in seinen Kunstanschauungen darzustellen, das Fehlende zu ergänzen und das schon Erörterte weiter auszuführen. Das Ganze aber mag zum Beweise für das idealistische Denken Treitschkes werden, durch welches seine Kunstanschauung in allererster Linie bestimmt wird.

---

[92]) Hist. u. Pol. Aufsätze, 1867, Byron, Seite 345.

ZWEITES KAPITEL.

1. Allgemeines über die Kunst.

Die Kunstauffassung Heinrich von Treitschkes wurzelt im Klassizismus. Dieser mit den Vorbildern der Antike ist das künstlerische Ideal, welches seinem geistigen Auge vorschwebt. Uebereinstimmung und Gleichklang von Seele und sinnlich erkennbarem Aeußeren, von Inhalt und Form sind die wichtigsten Grundbedingungen. Treitschke legt den stärkeren Ton auf den Inhalt, der in der Kunst das Bestimmende bildet[1]). Er ist der Ausdruck jener Totalität der Empfindung[2]), die zum Ergebnis des gewaltigen Erlebens der künstlerischen Persönlichkeit wird. Diesem Gefühl entsprungen und in weihevoller Stunde niedergelegt, zeigt der Inhalt eine Unerschöpflichkeit, einen Ausblick in das Unendliche, das Kennzeichen jedes echten Kunstwerkes, zu dessen charakteristischem Stile aber ein lebendiger Schönheitssinn so notwendig gehört, „wie der Anker zum Schiff“[3]). Treitschke suchte im Kunstwerk die Seele, die der Form Leben und Unsterblichkeit verleiht. Ihm konnte nur die Persönlichkeit das Gewaltigste sagen, die ihr Sein in das Kunstwerk hineingelegt, Verneinung und Bejahung des Ichs und die Stellung desselben zu seiner Zeit in vollendeter Form zu betonen vermochte. Er sah in jenem das Leben des Meisters und je mehr „jeder Stein mit Wärme und Leidenschaft bearbeitet, jeder Teil lebendig, und doch das Ganze ruhig und geordnet, alles einem großen Zwecke dienend“[4]) erschien, desto vollkommener deuchte ihm bei seiner ethischen Lebensgestaltung auch das Leben des Künstlers selber. Er glaubt, daß die Auffassung, Wilhelm v. Humboldt's von „der Eigentümlichkeit der Kraft und der Bildung“, von der „höchsten und verhältnismäßigen Ausbildung aller Kräfte“, welche durch Freiheit und Mannigfaltigkeit der Situationen gedeiht, jene einzige Verbindung platonischen Schönheitssinnes und kantischer Sittenstrenge, welche den Höhepunkt des Zeitalters der deutschen Humanität bezeichnet“[5]) das Leben der großen Künstler erfüllt habe, die das wahre Kunstwerk geschaffen, und auch Antrieb und Maß für den kommenden Meister sei

---

[1]) Hist. und Pol. Aufsätze, 1867, Seit e287.
[2]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 7. I. 1859.
[3]) Heinrich von Treitschke, Deutsche Lebensbilder, Keller. S. 300.
[4]) Cornicelius, Briefe, Bd. II, vom 22. V. 1861.
[5]) Hist. und Pol. Aufsätze, 1867, Freiheit, S. 639.

müsse, wenn ihm das Große gelingen wolle. Diese allseitige Erfassung und Ausbildung der Persönlichkeit ist aber nur dort wahrhaft möglich, wo die selbsttätige Ausübung mannigfaltiger Bürgerpflichten den Sinn des Menschen erweitert und adelt. Das Gefühlsmoment, im Leben der Künstler oft übermächtig, tritt bei Treitschke vor der bewußten Bestimmung des Willens zurück. Nicht so, daß er jenem zu jeder Zeit kühl und abwägend gegenüberstand, sondern sehr oft ließ der Impuls des Augenblickes ihn die gerade Richtung vergessen und dorthin gelangen, wo die Behandlung eines Stoffes zu subjektiv wurde. Dann erfaßte ihn die Sehnsucht nach immer tieferer Gefühlsbetätigung. Das Gefühl riß ihn mit fort, und er schwelgte in seltenen Hochgenüssen. Eine solche Stimmung überkam ihn besonders bei der Betrachtung von Kunstwerken und bei der Bearbeitung eines Künstler-, besonders eines Dichterlebens. Es ist eine starke Neigung zum Sentimentalen in ihm, die in Widerspruch zu der Verehrung und Begeisterung steht, die er vor dem Kunstwerk hegt, das mit seiner Hoheit, seiner reinen idealen ruhigen Schönheit dem Typus des Naiven entspricht. Jener Gegensatz des Naiven und Sentimentalen, der, wie er selbst betont, im Wesen aller Künste begründet ist und sich unfehlbar in den Zeiten ihrer reichsten Entfaltung offenbaren muß [6]), spielt auch in seiner künstlerischen Veranlagung eine gewisse Rolle. Immer wieder versuchten schnell aufflackernde Neigungen, oft durch widerwärtige Schicksalsschläge aufgepeitscht, ihn von seinem Wege zur Einheit, von der Erfüllung des Sehnens, das seine Ruhe in der Erlösung des vollendeten Kunstwerks zu finden hoffte, abzubringen. Auch fand er eine starke Gegensätzlichkeit zwischen der nach außenhin wirkenden Form der Kunst und den Aeußerlichkeiten des Lebens [7]). Indem sie das Aeußerliche darstellt, zwingt sie den betrachtenden Menschen zur Sammlung und führt ihn auf sich selber zurück, das Aeußerliche der Wirklichkeit hingegen zerstreut aber den Menschen [8]). Für Treitschke ist also, mit einfachen Worten gesagt, das wahre Kunstwerk geformtes Leben unter Ausgleich und Verknüpfung aller Gegensätze, das dem Beschauer, dem Leser die Ruhe des Herzens gibt, die er in dem Wirrwarr der stets vorwärts drängenden Zeit nicht finden kann. Daher muß der Kunst alles fernbleiben, was sie von ihrem hohen Ideale abdrängt. Wie könnte z. B. der Humor, dem ein „tatloses Wesen" anhaftet [9]), jene „flache Lustigkeit, die schließlich ins Elend versinkt" [10]), der Kunst einen gehaltvollen Stoff geben! Diese hat überhaupt einen andern Maßstab als das praktische Leben. Das

---

[6]) Deutsche Geschichte, Bd. II, Seite 53.
[7]) Cornicelius, Briefe, Bd. I, vom 20. IX. 1856.
[8]) Hist. und Pol. Aufsätze, 1867.. Seite 33. Milton.
[9]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Fichte, Seite 42.
[10]) H. v. Tr., Deutsche Lebensbilder, Keller, S. 307.

Ehrenwerte als solches ist noch lange nicht berechtigt, den Tempel des Schönen zu betreten. Es muß mindestens einigen ästhetischen Reiz haben. Der wilde Frevel des Mordes und der Liebe süße Sünden sind ästhetisch verzeihlicher als leichtere kleine Vergehungen[11]). Das Gefühl und die Sprache der Liebe in der Kunst sind den geistreichen Völkern aller Zeiten ein gemeinsamer Schatz[12]). Der Krieg, ein Jungbrunnen für die sittliche Kraft der Völker, ist zum Liebling der Kunst aller Zeiten geworden. Er schafft die Gestalt des Helden, für die künstlerische Auffassung und Darstellung ein leicht zu verstehender Typ[13]).

Treitschke spricht von dem unheimlichen Geheimnis der Schönheit, das schon Vater Homer kannte, von jener unheimlichen gewaltigen Schönheit des Weibes, das unheilbringend den Getroffenen doch nicht in Zorn bringen kann, weil vor ihrer Schönheit alles irdische Sinnen zerfließt. Ihre Darstellungsmöglichkeit unterscheidet sich je nach dem betreffenden Zweige der Kunst. Die bildende Kunst darf in solchen Fällen mehr wagen als die Dichtkunst. In diesem Motiv ruht eine Gefahr für den Künstler mit seiner leichten Empfänglichkeit und Einstellung. Die Bearbeitung eines solchen lockenden Inhaltes, die Schönheit als urgewaltige Kraft, dem selbstverständlich die künstlerisch schöne Form den Rahmen geben muß, führt ihn leicht zu innerlich schweren Kämpfen, die dem ganzen Werke ihre Gepräge geben. Der Formensinn des Gesichtes und der Zwang der unaussprechlichen, aber gewaltig gefühlten Kraft der Idee der Schönheit, die ins Unnatürliche sich steigert, streiten wie ein verzehrendes Feuer im Künstler. Jene droht ins Psychologisch-Pathologische überzugehen, während der erstere hierbei ein Halt gebietet, dem der gereifte Künstler folgen wird, das aber der noch nicht durchgebildete oder krankhaft veranlagte überschreitet, um jenseits dieser Grenze in eine Formlosigkeit zu sinken, die seine Kraft vernichtet. An einem solchen Stoff ging Kleist in seiner Penthesilea zu Grunde. In diesem Werk zerbrach an der Verkehrtheit der Idee, welche die irdische Schönheit zur Unnatürlichkeit steigerte, die schöne Form[14]). Schönheit und krasseste Realität schließen nach Treitschke einander aus. Die Sinnlichkeit, welche den derben Naturinstinkt erregt, entbehrt der seelenvollen Innerlichkeit, welche die äußere Form schafft und letzten Endes erst zu der Idee des Aesthetischen hinführt, aber in der Kunst verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten besitzt.

Treitschkes künstlerischer Sinn neigt stark zur Plastik. In ihr, welche die höchste Formung der geformten Wirklichkeit zu bieten

---

[11]) H. v. Tr., Deutsche Lebensbilder. Ludwig, S. 279.
[12]) Lit. Zentralblatt, Rez. 11, Anhang, Hist. und Pol. Aufsätze.
[13]) Vgl. das konstitutionelle Königtum in Deutschland. Seite 788.
[14]) H. v. Tr., Deutsche Lebensbilder. Keist, Seite 208 ff.

vermag, fand sein Kunstempfinden eine dauernde Befriedigung. Indem sie seinem suchenden Geiste die Persönlichkeit des Schöpfers darbot, seinem Auge, das den Rahmen verlangte, die begrenzende Linie gab, führte sie ihm gewissermaßen zugleich das Heldische, Heroische im Künstler vor Augen, das vor dem Seherischen anderer Künstlertypen, vor allem des Dichters, seiner willensgeleiteten realen Einstellung am nächsten kam. In diesem Zuge fühlte der Historiker in der Architektur und Bildhauerkunst einen wesensverwandten Boden mit der Geschichte und hält jene daher für die Ausführung historischer Stoffe geeignet. So betrachtet er Rauch als den Historiker der Befreiungskriege gleich wie einst „Rembrandt und Bol, van der Helst und Flink, den Geist und Sinn des 80jährigen Krieges der Niederländer" erfaßten und überlieferten [15]). Mit Winckelmann hält es Treitschke für eine „einfältig tiefe Wahrheit, daß die Kunst die Darstellung des Schönen" schlechthin ist [16]). Sie bedarf vor allem der Einfachheit und eines reinen und sicheren Stiles [17]). Um so mehr wird sie alle Kreise eines Volkes umfassen und desto nachhaltiger wirken, eine Tatsache, welche ein um so stärkeres Blühen bedingt. So lange das Alltagstreiben eines Volkes schmucklos und häßlich bleibt, wird auch die Kunst ein Treibhausleben führen.

In welcher seelischen Hochstimmung fand in der Epoche der deutschen Romantik die Musik das Volk, so daß sie so reiche und durchweg gesunde Früchte zeitigen konnte, ganz ungestört durch jene leidige Kritik, die so oft das Schaffen stört [18]). Sie konnte zur geselligen Kunst des 19. Jahrhunderts werden, weil sie das Volk zu freier Mitwirkung heranzog, selbst unter der Gefahr des Ueberhandnehmens des Dilettantismus, der eigentlich in ihr ein gutes Recht hat. Liegt doch im Inhalt der Musik die Ahnung einer reinen, über dem Staub und Schweiß des Alltagslebens erhabenen Welt, wenn auch ihre Gestaltlosigkeit eine Träumernatur leicht zur verschwommenen Schwärmerei zu führen vermag [19]). Schon früh waren für Treitschke die Melodien verstummt. Die stetig zunehmende Taubheit hielt bald ganz von jener Welt zurück, die ihn in der Jugend bezauberte. Wir haben daher wenig Bekenntnisse von ihm über die Musik. Sie ist ihm die gestaltlose, die dem Gesichtssinn nichts Schönes und Bildhaftes bietet, — ein charakteristisches Urteil Treitschkes — während etwas Fernes, Prophetisches aus ihren Melodien spricht, das er bei einer weiteren normalen Entwicklung später sicherlich als zu mystisch, als zu persönlichkeitslos empfunden und auch abgetan hätte.

---

[15]) Deutsche Geschichte, Bd. II, Seite 51.
[16]) H. v. Tr., Gesch. d. D. Lit. (Spiero). Seite 24.
[17]) Vgl. Politik 1913. Bd. I, Seite 375.
[18]) Deutsche Geschichte, Seite 54 ff., Bd. II.
[19]) Deutsche Geschichte, Seite 56 ff., Bd. II.

Die Malerei ist für Treitschke dagegen eine freiere Kunstrichtung, minder abhängig von der Gunst der Umgebung [20]). Sie soll in ihren Motiven und Ideen modern eingestellt sein. Sie ist, wie der Inhalt eines Tagschriftstückes Trägerin einer zeitgemäßen Gedankenwelle, Illustration der Wirklichkeit. Denn der Historienmaler scheitert zu leicht an Anachronismen, wie es nach Treitschkes Meinung Cornelius mit seinem Bilde des jüngsten Gerichtes in der Ludwigskirche zu München geschehen ist. Das Pathos seines Idealismus genügte der verwandelten Zeit nicht mehr. Ihr mußte die Trennung der Böcke von den Schafen und die sinnliche Ausmalung der Höllenstrafen kindlich erscheinen [21]). Der Maler ist für Treitschke ein Künstler, der als letzte tiefste Idee mit unerbittlichem Ernst, mit der Hand und dem Herzen zugleich die Wahrheit sucht und durch poetische Empfindsamkeit so hoch steht, daß er nicht wie ein Handwerker gering geschätzt werden kann [22]).

Dem ernsten künstlerischen Empfinden Treitschkes entspricht besonders die Freskomalerei, die in ihrer herben Strenge die Gedankenarmut wie die Pfuscherei unnachsichtlich ausschließt [23]).

Wohlhabenheit und Ruhe sind der Boden, auf dem einzig nur die stolze Aristokratin Kunst gedeihen kann [24]). Hat der Künstler seine Ruhe und besitzt er die Gabe der Empfänglichkeit, so wird er sein Können anwenden, das auch in der Kunst den Ausschlag gibt, denn der alte Spruch „in der Kunst aber gilt nur das Können — soll allezeit in Ehren bleiben, ob er auch grausam scheine“ [25]).

Das wahre Kunstwerk spricht die Idee der Zeit aus, in welcher sein Meister es geschaffen. Eine der wichtigsten Vorbedingungen des künstlerischen Werdens, ist daher, daß die Zeit zur reichen Ernte reif sei, daß die Stunde der Idee der Erfüllung nahe ist, dem Ende zuneigt, durchtränkt von einem gewaltigen Schauen, das sich aber erst dann durchzusetzen vermag, wenn es nicht nur die Mächte einer idealen Welt, sondern auch die der Sünde, der rohen Leidenschaft für sich aufgeboten hat [26]). Von dieser Warte aus, das Gute und Böse zugleich als Schaffensquelle betrachtend, findet Treischke jenen Satz Hegels, daß ein idealistischer Anfang in der Kunst immer bedenklich sei, für nicht berechtigt. Das Ideale muß eben stärker und zu allererst hervorgehoben sein, wenn nicht das Kunstwerk als solches fehlschlagen soll,

---

[20]) Vgl. Deutsche Geschichte, Bd. II, Seite 52.
[21]) Vgl. Deutsche Geschichte, Bd. IV, S. 456.
[22]) Vgl. Deutsche Geschichte, Bd. V, S. 403.
[23]) Vgl. Deutsche Geschichte, Bd. II, S. 51.
[24]) Vgl. Deutsche Kämpfe 1897, Bd. II, S. 155.
[25]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Ludwig. S. 288.
[26]) Vgl. Die Republik der verein. Niederlande. 1870. Hist. u. Pol. Aufsätze. S. 526.

wie es Kleist in seiner „Familie Schroffenstein" geschehen ist, einem Schauspiel, dem jedes ideale Moment mangelt. Treitschke sieht darin als Ganzes ein Bild finsterer blutiger Kämpfe, „ohne jede Spur einer höheren Idee [27])."

Für Treitschke war die Kunst etwas Energiebedingendes. Nur durch Kraft erzeugt und Krafterfülltes schaffend, schien sie ihm die rechte Spannung zu erwecken. Die Kunst neigt sich von vornherein, indem sie diesem Persönlichkeitstriebe folgt, dem Herrenkultus zu, und „läßt sich williger wecken durch den Glanz eines großen Mannes als durch die Taten eines ganzen Volkes" [28]). Bewußt vertritt Treitschke diese Idee zu einer Zeit, als die herrschende Mode des Realismus eine andere Stimmung weckte, die das Schwache, Elende, die Masse zum Träger der Idee werden ließ, deren Kunstgenuß nach Goethe nur darin besteht, daß sie das Abbild mit dem Urbild vergleicht [29]). Für ihn ist der Künstler nicht nur der Deuter einer Zeit, sondern der über den Menschendingen stehende Bote einer stolzen idealen Welt im Sinne des Schillerschen Wortes

„Erhebet euch mit kühnem Flügel
Hoch über eurem Zeitenlauf.
Fern dämmere schon in eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf!"

Auf diese Weise wird der Künstler in das Werk seinen Sinn und seinen Geist hineinlegen und am allerwenigsten daran denken, ein ein fremdes Werk fortzusetzen.

Die Kunst verträgt keine Vermittlung. Allerdings soll die Theorie es sich nicht anmaßen, ihr eine feste Grenze zu ziehen, welche der Mut eines schönheitshungrigen Künstlers jederzeit überspringen kann [30]). Während der Schaffensdrang desselben sich auf mannigfache Weise auswirken kann, ist er bei der Anwendung von verschiedenen Ideen an bestimmte Grenzen gebunden. Kultur und Persönlichkeit können in dem Kunstwerk ihren Niederschlag finden, während die Zeit mit ihrer in das Unendliche gehenden Ausdehnung selbst für die freieste der Künste kaum darstellbar ist [31]).

Treitschke, der Idealist, zieht der künstlerischen Darstellungsmöglichkeit auch eine Grenze nach unten. In Ablehnung des Realismus erkennt er dessen Ergebnisse nicht an. Die Kunst soll von allem, das mit einem dunklen Geheimnis umgeben ist, und auf der Schattenseite des Lebens steht, fernbleiben. Die Mysterien des geschlechtlichen Lebens sind der Kunst schlechthin verschlossen [32]). Es

---

[27]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Kleist, S. 199.
[28]) Vgl. Frankreichs Staatsleben und der Bonapart. 1870. S. 106.
[29]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Ludwig. S. 263.
[30]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Ludwig, S. 278.
[31]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Ludwig, S. 280.
[32]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Kleist, S. 193.

gilt die Regel, daß die Kunst das Leben zu zeigen hat, nicht wie es ist, sondern wie es sein soll. Sie muß sich ihrer Umgebung anpassen, aber nicht die verkehrte Seite desselben in sich aufnehmen und mit einem Schimmer des Göttlichen zu verbrämen suchen. Faktoren, die mit ihrer Nüchternheit einen scharfen Kontrast zur Kunst bilden, sind auszuschalten. Ungeheure Gelehrsamkeit stört den künstlerischen Eindrück eines Werkes [33]). Langweilige Anständigkeit ist ihrem heiteren Spiele nicht günstig. Anders als der Mann wird eine künstlerisch veranlagte Frau sich zu den Ideen stellen, wie zum Beispiel das ästhetische Gefühl für Harmonie bei den Frauen stärker ist als der geschichtliche Sinn, wie ihr Schaffen zeigt [34]). Allzu große Abstraktion, besonders in der Allegorie, wird auch unter der Hand eines Meisters immer leblos bleiben [35]). Das Gute und das Schöne, formvollendet ineinanderfließend, zu erschauen — der Ring des Kunstwerks muß sich schließen — ist Treitschkes Streben, dem er als Künstler alle aufzubietenden Wertfaktoren opfert. In seinem willensbestimmten Rationalismus glaubt er, daß dieses Ziel auf Erden erreicht werden könne, ja tatsächlich schon erreicht sei, als die Kunst das Nationalideal der alten Hellenen war. Er lehnte den Irrationalismus in der Kunst ab, weil ihm das Göttliche derselben ein unfaßbares Geheimnis dünkte.

2). Der künstlerische Genius.

Es ist nicht schwer, die Richtung der künstlerischen Auffassungen Heinrich von Treitschkes zu bestimmen. Seine zahlreichen Aeußerungen zeigen einen klaren Weg, der ohne große Schwankungen in einer Linie verläuft, die den Schöpfer, den Genius mit seinem vollendeten Kunstwerke verbindet. Im Genius wird die dichterische Potenz von zwei Hauptfaktoren getragen, denen eine Reihe untergeordneter Züge die eigentümliche Prägung geben. Verstand und Phantasie bestimmen Form und Inhalt, mit dem Ziele Harmonie, Schönheit, Ruhe. Die Einheit ergibt das echte, große Kunstwerk, das mit seinen Zwecken in die Zeit hinaus wirkt. Um jene Linie spielen die bewegenden Umstände, auf der Verstandesseite Individualität, Gestaltungskraft, Ethos, Logik, — auf der Phantasieseite Empfänglichkeit, Unsinnlichkeit, Einbildungskraft usw., mehr oder weniger, je nach der Veranlagung des Genius stärker oder schwächer betont. Treitschkes Künstlertum wird zu allererst vom Verstande bestimmt, wie die folgenden Ausführungen zeigen.

Seine Geschichtsauffassung geht dahin, daß die Geschichte sich in steter Bewegung und Wandlung befindet, denen keine menschliche Hand ein Halt gebieten kann. Wie Hegel sieht er in ihrer Entwicklung einen Zuwachs von Werten entstehen, der in ihrem

---

[33]) Hist. und Pol. Aufsätze, 1887, Milton, S. 43.
[34]) Lit. Zentralblatt, Rez. 14. Anhang, Hist. u. Pol. Aufsätze.
[35]) Cornicelius, Briefe, Bd. I, Brief v. 2. I. 1855.

Fortschritt begründet liegt. Getragen von der Energie des sittlichen Lebens ringen die großen Völker um die Eigentümlichkeit des nationalen Daseins. Während der sittliche Wert aber, falls er genügend stark wirkt, in der Erfüllung dieser Idee im Staate seinen Erdenzweck erreicht hat, — das Werk des objektiven Geistes bei Hegel — ragen andere Werte Religion, Kunst und Philosophie darüber hinaus. In ihnen geht, wie Treitschke sagt, das geschichtliche Leben nicht auf [36]). Sie stehen außerhalb der Geschehnisse und Dinge, des historischen Werdens, und treten als absolute Werte über die Sphäre des objektiven Geistes. Ihre Natur ist die Vollendung, die, auf das Gebiet der Kunst übertragen, in jedem wahren Kunstwerk vorhanden ist. Hegels absoluter Wert und Treitschkes persönliche antik-klassische Kunsteinstellung sind der Rahmen des künstlerischen Seins und Geschehens, wie es sich vor dem geistigen Auge Treitschkes abspielt. Betont er aber in der Geschichte das motorische Moment, in ihrer Entwicklung liberal, so wirkt sich seine Kunstanschauung letzten Endes konservativ aus [37]), zugleich in seinem Innern einen Widerspruch erzeugend, zwischen dem absoluten und objektiven Geist, der stets sich und seine Umgebung ethisch zwingen will, den er dann auf das weite Gebiet der Kunst überträgt. Es ist, kurz erklärt, das Ringen des Künstlers mit seiner menschlichen Natur, der stete Versuch des Ausgleichs zwischen Verstand und Phantasie mit dem Endziel einer Harmonie, die im Ring des Kunstwerks ihren Niederschlag finden soll. Der ethische Geist, der die Persönlichkeit schafft, wirkt stärker in Treitschke als das maßlose Spiel der Phantasie, als deren äußerste Grenze ihm die Unklarheit, die verschwommene Form erschien, der krasseste Gegenpol der plastischen Begrenzung. Hinzu trat die schon oben erwähnte Auseinandersetzung des romantischen und klassischen Geistes, der Gegensatz zwischen Sentimental und Naiv; der real-ethische Zug in Treitschke stößt auf den Sentimentalen zu Gunsten des Naiven und zeigt sich, wie schon erwähnt, als überlegen. Um jene Linie, wie sie sich der Treitschkeschen Betrachtung vom Werden eines Kunstwerkes darstellt, spielt auch das Leben und Schaffen des Künstlers. Der Vollendung entgegen ist Treitschkes Wille, der ihn denselben nach seiner Auffassung sehen läßt. Wenn Treitschke auch die akademische Korrektheit beim Künstler zurückweist als eine Sache, die leicht zur Hohlheit führen kann [38]), so ist doch seine Einstellung und Auffassung der Kunst in erster Weise durch Normen bestimmt [39]). Realität, Individualität, Ethos und Logik über-

---

[36]) Vgl. Politik, 1913, Bd. I, Leipzig, S. 64.
[37]) Vgl. Kap. 1.
[38]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870, S. 734.
[39]) Vergl. Kapitel 1, Seite 14/15.

wiegen Phantasie, Universalität, Unsinnlichkeit, Gestalt und Formlosigkeit.

Die Künstler führen nach Treitschkes Anschauung ein Doppelleben, ein reales und ein Phantasieleben [40]). Allzu leicht verfallen sie der Macht „der trägen alltäglichen Gewohnheit", die sie um die Früchte ihres Schaffens betrügt, aber auch den Drang des Unrechtes verhütet „auf seiner vermessenen Bahn" [41]). Der Künstler darf den realen Blick für die Dinge nicht preisgeben, damit er nicht der Gefahr verfällt, ins Uferlose hinauszufahren und die großen Widersprüche der Welt zu verkennen, die sich mit einer schönen Stelle nicht lösen lassen [42]). In der Masse des Bildungsstoffes, wie sie heute auf den Künstler eindrängt, sieht Treitschke eine Gefahr. Die Zerstreuung ist eine Feindin des gesammelten inneren Wesens, welches schon eine „unendlich seltene Erscheinung geworden ist" [43]). Von Segen für den Künstler ist die Vertrautheit mit der Natur, mit dem einfachen Ausdrucke starker Empfindungen [44]). Der „Künstler steht der Natur näher als der Denker" [45]). Er wurzelt fest in seinem Heimatboden, deren Erdreich an ihm hängen bleibt, wie bei einem starken Baume die Schollen des mütterlichen Bodens, wenn er verpflanzt wird [46]). „Eine übermächtige Pracht der Natur" ist dagegen dem Reifen des Künstlers nicht günstig, denn sie erdrückt den feinen Sinn des Menschen [47]). Diese Stelle zeigt, welche große Macht und welchen starken Einfluß Treischke der Umgebung des Künstlers zuschreibt. Er selbst liebte eine stimmungsvolle Umgebung und hat es mit Widerwillen ertragen, wenn das Schicksal ihn auf seiner Studienlaufbahn an Orte verschlug, die weder durch landschaftliche Schönheit noch durch irgend einen hervorragenden Kreis von Männern ihn entzücken konnten. Ein schönes, reiches, sagenberühmtes Land, ein treuer Freundeskreis sind sein Ideal im Leben geblieben.

Die Sinnlichkeit findet in der leidenschaftlichen Veranlagung eines Künstlers die stärkste Anregung und wirkt sich bei diesem mit einer dämonischen Anziehungskraft aus, der besonders das für die Natur so empfängliche Gemüt der Frau nicht leicht widersteht. Gibt doch gerade die Natur durch ihren Zauber der Liebe „der größten Künstlerseele die richtige Weise" [48]). Der rechte Künstler verbindet ideale und natürliche Wahrheiten in Harmonie zusammen.

---

[40]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Kleist, S. 186.
[41]) Deutsche Geschichte, Bd. III, S. 3.
[42]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Kleist, S. 195.
[43]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Ludwig, S. 269.
[44]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Ludwig, S. 272.
[45]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Kleist. S. 213.
[46]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Kleist, S. 213.
[47]) Hist. u. Pol. Aufsätze, 1867, Uhland, S. 285.
[48]) Hist. u. Pol. Aufsätze, 1886, Milton, S. 16.

Die Illusion stellt sich ganz von selber ein, wenn der Dichter das Schöne schafft [49]). Treitschke setzt das Werk des Künstlers gleich dem Leben desselben. Er empfand vor allem Realität, Natürlichkeit in jenem und beurteilte danach den künstlerischen Wert. Je formvolliendeter dem Leben, den Dingen nachgebildet, jedoch in künstlerischer Weise verklärt, desto wertvoller und klassischer schien ihm ein Kunstwerk.

Den Idealismus zu bewahren „in der Hast und Leere einer erwerbenden Zeit" ist eine hehre Aufgabe des Künstlers [50]). In ihr liegen keine Ideale — Treitschke meint die Zeit des Realismus — sondern im Gegenteil revolutionäre, die klassische Kunst zerstörende Ideen, denen der Künstler nicht folgen darf, der nur ein Reformer, nicht ein Umstürzler sein soll [51]). Das ideale Vorbild ist, wie Treitschke glaubt, in der Antike und im deutschen Klassizismus gegeben, zugleich mit Gewährung jeglicher Kunstregeln, denen der Künstler folgen kann. Bewundern wir doch an Milton und den großen deutschen Dichtern die klare Einsicht in die Kunstgesetze und die ursprünglich, ewig junge Begeisterung, die wahren Gründe ihres künstlerischen Schaffens [52]). Das Chaos der Dinge aber ist zugleich Regellosigkeit der ästhetischen Gesetze und bedeutet daher den Tod der Kunst.

Goethe sagt: Genie ist diejenige Kraft des Menschen, welche durch Handeln und Tun Gesetz und Regel gibt [53]). Heinrich von Treitschke drückt sich ähnlich aus, wenn er behauptet, die Gabe der Architektonik macht den Meister [54]). Hat der Künstler sein eigenstes Wesen erkannt und zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet, wird er in Exaktheit und mit genauer Bestimmung den einmal gefaßten Plan des künstlerischen Werkes zur Vollendung bringen. Er muß sein ganzes Wesen in die Arbeit hineinlegen, so daß jede Zeit seine Persönlichkeit voll und ganz daraus erkennen kann, desto vollkommener wird das Werk, desto intensiver das Erleben. Das ist aber nur möglich, wenn der vorher gesetzte Willensakt den Erfolg dadurch erzwingt, daß er der Regel folgend neue Regeln schafft.

Wie in seiner historischen Auffassung betont Treitschke auch in der Kunst die Subjektivität. Das zeigt seine Anschauung über das Werden eines Kunstwerkes. Die Vorahnung, die im planlosen Hin- und Herschweifen den Künstler vor der Empfängnis schauernd erbeben läßt, steht bei ihm ganz hinter der bewußten, verstandesgemäß ausführenden Arbeit. Vor seiner Impulsivität, die mehr das

---

[49]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Ludwig, S. 285.
[50]) Cornicelius, Briefe, Band III./2, v. 31. XII. 1871.
[51]) Hist. u. Pol. Aufsätze, 1870, Lessing, S. 644.
[52]) Hist. u. Pol. Aufsätze, 1876, Byron, S. 321.
[53]) H. v. Tr. Geschichte der deutschen Literatur (Spiero), S. 36.
[54]) H. v. Tr. Geschichte der deutschen Literatur (Spiero), S. 142.

gestaltende Prinzip der Poesie erfaßt, durch welches sich die echt männlich dichterische Kraft vor dem Spiel der träumenden Einbildung, der weiblichen Empfängnis unterscheidet, tritt das Fühlen der unsichtbaren Phantasiekräfte, die zu allererst doch die Ausführung vorbereiten, weit zurück.

Treitschke ist gewohnt, zu schnell das Ganze, das Vollendete zu sehen und achtet, eben ein Ergebnis seines leidenschaftlich vorwärtsstürmenden Fühlens, die seelischen Umstände und Bewegungen fast zu gering, die der Ordnung und Schöpfung vorausgehen. Der Künstler steht wie der Held der Geschichte jenseits von Gut und Böse. Seine Gestalten, er selbst, sind aus einer bestimmten Ferne zu schauen. Dann wird vor der Reichhaltigkeit und Vielgestaltigkeit in ihnen der unreine Zug, der an jedem, selbst dem vollkommensten Menschen im Leben haftet, zurücktreten [55]). Der Erfolg des Künstlers beruht auf der Wirkung seiner machtvollen Persönlichkeit. Mit derselben steht und fällt das echte Kunstwerk, wie mit jenem in der Geschichte eine neue Zeit mit großen Dingen und Taten beginnt. Daher Treitschkes prägnante Forderung, einen Künstler nicht äußerlich allein zu schätzen, denn unendlich ist doch der Wert der Persönlichkeit in der Kunst, und in der Entwicklung des geistigen Lebens geht wie in dem Haushalt der Natur nichts verloren [56]) Es ist daher das Recht des Künstlers, sich selbst seine Bahnen zu brechen.

Nach Schelling beginnt das wahre Leben, die Bewegung erst dort, wo die vernünftige Persönlichkeit die Gestaltung der Welt beginnt. Ist die Individualität auf ihrem höchsten Punkte angekommen, dann kommt eine andere Welt, das Göttliche unmittelbar dem göttlichen Menschen zur Hilfe. Nur der Genius einer kraftvollen Persönlichkeit schafft das Kunstwerk, in dem das Göttliche, Uebersinnliche seine Schönheit und Macht offenbart. Diese Idee hat Treitschke von Schelling übernommen. Bei ihm steht — wie bei Schelling — das echt Menschliche dem Göttlichen am nächsten [57]; [58]). Wie bei Schelling sich die Entwicklung der Persönlichkeit aus der Natur heraus vollendet, so ist diese auch bei Treitschke, wie schon vorher gezeigt, ein wesentlicher Faktor im

---

[55]) Hist. u. Pol. Aufsätze, 1867, Byron, Seite 350.
[56]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Ludwig, S. 288.
[57]) Cornicelius, Briefe, Bd. III/1, vom 11. XI. 1866.
[58]) Vgl. Mehlis, Lehrbuch der Geschichtsphilosophie. Berlin 1915. Ueber das Verhältnis der Persönlichkeit zum Göttlichen. S. 469: „Mit der hochentwickelten Persönlichkeit ist der Prozeß der Entfernung von Gott vollendet, gleichzeitig ist aber auch der Punkt ereicht, da die Welt wieder in der historischen Bewegung zu Gott zurückkehrt. Das absolut Individuelle in seiner sinnlichen Gestalt ist Gott fern, weil es die Idee der absoluten Einheit verneint, und es ist Gott nahe, weil nur mit ihm sich der göttliche Wert der Freiheit verbindet."

künstlerischen Werden und Wirken. Schellings Paradoxie von der steten Lösung und Verbindung des Endlichen mit dem Unendlichen, des Persönlichen mit dem Universalen, in der Auffassung des deutschen Idealismus bei der Anwendung auf das Ewige ohne jede Bedeutung, ist bei Treitschke ein Glaubenssatz des Künstlers, daß das Individuelle zugleich das Allgemeine bedeutet. Treitschke stellt letzten Endes das Göttliche [59]) höher als das Irdische. Wie in der Geschichte arbeiten die Kunstideen als der Ausfluß desselben in die weite flutende Zeit hinein und gesellen sich dem Genius zu, den es schon vorher geschaffen. Dieser aber, geoffenbart in der Persönlichkeit eines bestimmten Menschen und zu einer bestimmten Zeit, prägt die Ideen dann in den spröden Stoff ein [60]). Dieses frohe Ideal zu erlangen, ist nur dem Künstler möglich, der das Dunkle verschmäht und willens ist, schon im Leben seinen Traum zu erfüllen. Je vollkommener er ist, desto vollkommener wird auch sein Werk werden. Hiervon überzeugt, will Treitschke ein tiefes Ethos im Künstler sehen. Engherzigkeit und Heuchelei müssen ihm die hassenswürdigsten der Sünden sein. Seine Hände sind zu rein, „um die Verwesung byzantinischer Verhältnisse zu berühren“ [61]). Ohne die Erfahrung des Lebens ist, wie Treitschke glaubt, ein großes Werk nicht möglich. Wie vermag der Künstler die Fülle des Lebens mit seiner Kraft und seinen Widersprüchen darzustellen, wenn er nicht selbst in seinem Innersten die schrecklichen Kämpfe der Menschheit durchgefochten hat. Treitschke lehnt aber den romantischen Wahn, der die Ausschweifung für eine notwendige Schulung des Künstlers hält oder gar die Schwächen desselben als Kennzeichen seiner Genialität betrachtet, als übertrieben ab [62]). Das Gesetz der Scham und Mäßigung gilt immer und überall, selbst für die großen Talente von höchster Reizbarkeit [63]).

Letzten Endes aber ist „jene stoische Unempfindlichkeit, wovon die Sittenprediger fabeln, dem Schaffenden, der doch für andere schafft, unmöglich“ [64]). Dem Ethos im Leben des Künstlers entspricht das Ethos im Werke. Ethos und wissenschaftliches kritisches Denken dürfen nicht die schöpferische Begabung überwiegen, weil sie den Künstler am dauernden beglückten Schaffen hindern. Bloße Abstraktionen genügen dem Künstler nicht, der nach der allerbestimmtesten Gestaltung seiner Ideale verlangt [65]).

---

[59]) Vgl. die Deutung des Göttlichen. Kap. IV. Kunst und Religion.
[60]) Politik. Bd. I, S. 6.
[61]) Hist. u. Pol. Aufsätze, Leipzig, 1870, Hebbel, S. 731.
[62]) Hist. u. Pol. Aufsätze, 1865, Milton, S. 2, 3.
[63]) Deutsche Kämpfe, Der Sozialismus und seine Gönner. S. 143.
[64]) H. v. Tr. Gesch. der deutschen Literatur. (Spiero), S. 120.
[65]) Politik, 1913, S. 323, Bd. I.

Nur ihm ist es möglich, sich mit Fleiß und gesammelter Kraft jahrelang in einen mächtigen Stoff zu versenken [66]).

Das zweite wichtige Moment auf dem Wege zur Harmonie liegt in der Phantasie begründet. Treitschkes überwiegende Verstandesauffassung will sie eingeengt wissen, ihr einen Rahmen geben, um sie in ihrem Versuch zur Entformung und Entfernung zu beschränken. Eintracht zwischen Phantasie und Verstand ist seine Forderung. Beide dürfen ihre Grenzen nicht überschreiten und sich über ihr Ziel hinaussteigern, „denn ausschweifendste Phantastik ist im Innersten verwandt mit den Verirrungen eines überfeinen Verstandes“ [67]). Die mächtige Phantasie eines Künstlers, die leicht durch die Kultur geschwächt werden kann, steht spielend frei über den kleinen Menschen [68]). Aus ihr wächst die Unendlichkeit, die Ferne mit ihrer Schrankenlosigkeit empor, in die der Genius in dunkler Ahnung hinausschreitet [69]). Gar weit liegen die Grenzen, welche der Phantasie der begabten schöpferischen Geister gesetzt sind. Die Welt bedarf einer langen Frist, bis sie dieselben erkennt. „Glücklich der Künstler, der wie Schiller von rohen, unreifen Jugendwerken stetig aufsteigt, seinen Genius immer freier entfaltet und dahingeht, sobald das Volk ihn ganz zu verstehen beginnt“ [70]). „Denn es ist ein großes Ding, die Weissagung des Genius, nicht heute, nicht morgen, nicht so erfüllt sie sich, wie der am Buchstaben haftende Deuter sie auslegt“ [71]). Der Geist gelangt nach Treitschkes Auffassung zum Bewußtsein seiner Unendlichkeit nur, indem er sich endliche Zwecke setzt und für diese tätig ist [72]). Der Künstler soll stets den realen Boden unter den Füßen behalten und die Verbindung mit der Natur nicht preisgeben. Doch über die Realität hinaus wird er sich vom Reich der Erfahrung lösen, indem er nicht das Leben selbst, sondern ein künstlerisches Bild desselben zeichnet, nach dehnbaren Regeln bestimmt. Im übrigen mag er das harmlose Vorrecht, sich Luftschlösser zu bauen, behalten, wenn er nur vor dem alten Fluch geistvoller Naturen bewahrt bleibt, sich in den Plänen zu übernehmen.

In Treitschkes Stellung zum Realismus liegt seine Abneigung gegen das soziale Problem und die darin liegenden psychologischen Momente begründet. Eine dürre Prosa stellt sich ein, wenn die Phantasie des Künstlers sich auf Gebiete wagt, die ihr verschlossen sind. Es gehört kein geringes Maß von Kraft und Gesundheit da-

---

[66]) H. v. Tr., Gesch. der deutschen Literatur (Spiero), S. 142.
[67]) Hist. u. Pol. Aufsätze, 1870, Hebbel, S. 725.
[68]) Politik, Bd. I, S. 10. — Cornicelius. Briefe, Bd. III/1 vom 2. I. 677.
[69]) Politik, Bd. I, S. 321.
[70]) Deutsche Geschichte, Bd. IV. S. 455.
[71]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Lessing. Seite 647.
[72]) Vgl. Deutsche Kämpfe, Der Sozialismus u. seine Gönner. Seite 144.

zu, wie bei Gottfried Keller, die abstrakten Träume des sozialen Radikalismus in individuelle Gestalten umzubilden [73]).

Von der Phantasie und der Gemütseite des Genius aus läßt sich bei Treitschke die Leidenschaft deuten, die er vom echten Künstler fordert. Haß und Liebe sollen in ihm wirken, der erste als Kehrseite der Letzteren. Eine Verirrung im Künstler ist aber der Uebermut, der sich bewußt ist „schön zu erzählen und nun meint, jede grundlose willkürliche Erfindung tue es auch“ [74]).

Aus der Uebermächtigkeit der Phantasie und der Leidenschaft leitet Treitschke die Verwandschaft des Genius mit dem Wahnsinn her, der nach seinem Empfinden nur bei dem unfertigen oder krankhaften Genie vorhanden ist [75]).

Wie Wilhelm v. Humboldt sieht auch Treitschke in der geheimnisvollen Verbindung von weiblicher Empfänglichkeit und schöpferischer Manneskraft [76]) den Grundzug des künstlerischen Genies. Die aus dem Herzen des Künstlers entstandenen Werke zeigen seine Fehler mit den Vorzügen eng zusammen. Der Grad der Empfänglichkeit und der Darstellungskraft bestimmt auch die Ausführung des Kunstwerkes und darüber hinaus das Lebenswerk des Künstlers selber, der nach einem edlen Werke froh, bei einem noch unfertigen Bilde sich bedrückt fühlt [77]). Treitschke ist vom Beruf des Künstlertums überzeugt. Der Künstler hat eine notwendige Empfänglichkeit für den ästhetischen Reiz der vornehmen Art. [78]). Sein Beruf ist keinesfalls ein Mittel, öde Stunden zu verflüchtigen. Er ist um so sittlicher, je mehr Schönes er schafft. Für seine Durchführung kommt sogar eine Sorge für die Fortpflanzung gar nicht in Betracht, weil er den abstrakten Kategorien ferne steht, die als Lebenszwecke lediglich relativen Wert haben [79]).

In tiefer Einsamkeit empfängt der große Meister. Eine geheimnisvolle Kraft ist in ihm, die mit ihren Aufgaben Leib und Seele spannt und seinen Lebensfaden nicht eher abreißen läßt, als bis das Lebenswerk vollendet ist [80]).

Die Kraft des Empfanges ist es, die in das Leben des Künstlers einen weichen Zug hineinbringt, der ihn mit der Frau verwandt erscheinen läßt. Auch das Weib hat seine größte Stärke in der Kraft des Verstehens und Empfangens [81]).

---

[73]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Keller, S. 296.
[74]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Keller, S. 308.
[75]) H. v. Tr. Geschichte der deutschen Literatur (Spiero), S. 191.
[76]) Vgl. Kapitel II, S. 39.
[77]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder, Kleist, S. 196.
[78]) Hist. u. Pol. Aufsätze, 1897: Literarisches Zentralblatt,
[79]) Hist. u. Pol. Aufsätze, 1897: Literarisches Zentralblatt, Rezension 10.
[80]) H. v. Tr. Gesch. der deutschen Literatur (Spiero), S. 153 bis 154.
[81]) H. v. Tr. Geschichte der deutschen Literatur (Spiero), S. 166.

So erwächst zwischen beiden ein Gefühl der ewigen Wahlverwandschaft [82]). Deshalb übt der Genius in Art und Unart einen starken Einfluß auf das weibliche Geschlecht aus und zeigt gerade im Verkehr mit jenem das Beste [83]).

Treitschke weiß, daß die Welt den Künstler nicht mehr achtet. Wohl steht jener hoch über seiner Zeit, unendlich mehr als ein Produkt seiner Epoche, dennoch wird er von ihrer Gesellschaft ausgebeutet. Aber im Leben gescholten und gestoßen wie andere, ist er in seinem Reiche der geborene Fürst und spielt mit allen Menschenherzen. Wir sollen daher mit den Schwächen des Genius Mitleid haben [84]), der das Los des verwunschenen Prinzen trägt. Er aber klagt nicht, er lebt, des königlichen Gebens froh, er gibt immer mehr als er empfängt, er scheidet versöhnt [85]). Trotz alledem erregt der Künstler nach Treitschkes Auffassung am meisten seine Zeit, wenn auch die Nachwelt gerechter richtet und manches als den Seherblick eines Genius preist, was dem Zeitgenossen unerkannt blieb [86]). Treitschke fordert von der Kunst seiner Zeit, dem Leben nicht so fremd gegenüberzustehen wie zur Zeit Goethes [87]). Es wurde schon darauf hingewiesen, daß er einen gewissen realistischen Zug, den er der Romantik entnommen hat, anerkannte. Bei diesem aber bleibt er stehen und macht dem Realismus gegenüber keine weiteren Konzessionen. So verstehen wir jene Aeußerung, die er ganz im vorher erörterten Sinne erkannt haben will, wenn er glaubt, daß es dem Künstler um so schwerer werden wird, „jenes unsterblich Lob sich zu verdienen“ [88]):

„Und hinter ihm im wesenlosen Scheine
Lag, das uns alle bändigt, das Gemeine.“

Treitschke ist sich bewußt, daß nur die genaue Kenntnis aller Details, getragen von dem Bewußtsein eines künstlerischen Empfindens, das Ganze eines Kunstwerkes verstehen läßt, wozu nur wenig Leser in jeder Zeit imstande sind. Die Kunst aber soll für den Menschen das tägliche Brot, kein Luxus sein [89]). Nach Treitschkes Ueberzeugung war die Zeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu prosaisch eingestellt, als daß die Kunst einen untrüglichen Maßstab bildete für das Leben. Die neueste Poesie zeigt eine schrankenlose Herrschaft, von der nur der aufgespeicherte Schatz älterer Dramen die Bühne befreit [90]). Die künstlerische Begeisterung

---

[82]) H. v. Tr. Geschichte der deutschen Literatur (Spiero), S. 159.
[83]) Vgl. Politik, Bd. I, S. 236.
[84]) Hist. u. Pol. Aufsätze, 1870, Hebbel, S. 727.
[85]) Deutsche Kämpfe, Der Sozialismus und seine Gönner. S. 143.
[86]) Hist. u. Pol. Aufsätze, 1870, Lessing, S. 637.
[87]) Cornicelius, Briefe, Bd. I, vom 23. III. 1856.
[88]) Cornicelius, Briefe, Bd. I. vom 23. III. 1856.
[89]) Hist. u. Pol. Aufsätze, 1886, Freiheit, S. 18.
[90]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Frankr. Staatsleben u. d. Bonapart., 1870, S. 302.

ist stets ein Kind ihrer Zeit. „So wenig unter Alexander ein Sophokles erstehen konnte, ebenso wenig vermag in der unreinen Luft des neuen Paris eine sittliche Dramatik zu gedeihen“ [91]). Die Kunst seiner Zeit steht, wie Treitschke glaubt, mit der Bildung jener Tage, der ganzen Welt eklektisch-kritisch gegenüber und die Gefahr gänzlicher Stillosigkeit lag nahe. Treitschke erkennt das daran, daß seiner Zeit der Sinn für Symbolik und feste Typen völlig fehle, daß ein Mangel an Gestalten, die jeder kenne, bemerkbar sei [92]). Ihm erscheint der geistige Inhalt seiner Zeit in „den denkbar unschönsten Formen und ist deshalb für den Künstler so schwer zu erfassen und darzustellen“ [93]). Ein Blick in das 19. Jahrhundert läßt uns diese Auffassung Treitschkes verstehen. Er war überzeugt, daß das innerste Wesen der antiken Kunst ihn gepackt habe, „die mit den einfachsten Mitteln das Höchste wirkt“ [94]), Gedanken, die ihn besonders erfassen, wenn er auf seinen Reisen vor den Bauwerken der Antike steht, zum Beispiel bei der Betrachtung des Pantheons in Rom, der Bauwerke bei Pästum (Poseidons-Tempel). (Reise nach Italien, Oktober 1879.) Es ist etwas Seltsames in Treitschke. Er, liberal, feurig den Ereignissen und Fortschritten der Stunde gegenüber, geht als Künstler zurück in die alten Tage, rettet sich aus dem ästhetischen Wirrwarr seiner Zeit in die vornehme Ruhe einer verklungenen Welt, die er als das Land seiner Sehnsucht erkennt. So steht er bescheiden vor dem Vollendeten, das jene Scholle Erde gegeben, und fühlt zugleich im lebhaft vorwärtsdrängenden Sinn, daß auch der Norden sein gutes Recht habe, nach seiner eigenen Art zu sein [95]). Die Tage, welche den ästhetischen Bildungsgang Treitschkes umrahmen, sind erfüllt von dem Kampf zwischen Realismus und Spätromantik, gefolgt von einer Epoche des Ermattens der schöpferischen Geister überhaupt, so weit sie nicht auf wirtschaftlich-politischem Gebiet, — Bismarck, Krupp, usw. — tätig sind [96]). Ein eigentümliches, müdes Epigonentum wählt hier aus Altüberliefertem, kritisiert dort das Bestehende, wie Treitschke richtig empfunden. Traf das letztere auf die Jahre 1870 bis 1885 zu, — Mahrholz nennt Paul Heyse, Gustav Freytag, Spielhagen als „repräsentative Persönlichkeiten“ „epigonale Talente“ — so ziehen vor 1870 Storm, Raabe, Fontane im breiten Strom des Realismus dahin. „Fontane wird sogar zum Schöpfer des nur auf realistischer Grundlage möglichen deutschen Gesellschaftsromans“ [97]), ein seltsamer Kontrast zu der antiken Auffassung des kleindeutschen Geschichts-

---

[91]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Frankr. Staatsleben u. d. Bonapart., 1870, S. 302.
[92]) Politik, Bd. I, S. 387.
[93]) Cornicelius, Briefe. Bd. II, v. 14. VIII. 1862.
[94]) Briefe, Bd. III/2, vom 3. X. 74.
[95]) Briefe, Bd. III/2, vom 3. X. 79.
[96]) Mahrholz, Deutsche Dichtung der Gegenwart. S. 20 ff.
[97]) Mahrholz, Deutsche Dichtung der Gegenwart. S. 20 ff.

schreibers Treitschke, der gar zu gern jenes alte Ideal in den kommenden Staat hineinlegen wollte. Er ahnt, daß der Realismus in den Naturalismus enden müsse und bemüht sich mit dem, was an ästhetischen Fähigkeiten ihm zu Gebote steht, den Strom zu hemmen, indem er stets auf das Land der Erlösung zeigt. Er versucht Hegels absolute Wertidee und den klassischen Gedanken, wie er sich in Mörike und Keller weiterspinnt und der zum Inhalt der neuhumanistischen Gestaltung wurde, fortzusetzen. Er begrüßt in Hebbel einen hervorragenden Vertreter, der mit seinem überzeugenden Künstlersinn das stetig wechselnde, ewig neue Werden der Geschichte betrachtet.

Die Ideen des Realismus, der die Kunst der Masse vertrat, nahmen überhand. Eine Blüte der Künste, wie in den Tagen des Perikles, kann die Welt nicht eher wieder sehen, als bis eine hoch aristokratische Gesellschaft von neuem ersteht, der es allein möglich ist, sich in die Welt der Ideale zu versenken [98]). Herb muten uns solche Aeußerungen Treitschkes an, der sein Ideal immer mehr schwinden sah, wenn er dem anstürmenden Naturalismus trotzte und betonte, daß nur das Leben ohne Not und Sorge der Grundbau für die wahre große Kunst sein könne. Die Hellenen bürdeten jene „den geduldigen Schultern ihrer Sklaven auf, und sicherlich sind die Tragödien des Sophokles und der Zeus des Phidias um den Preis des Sklavenelendes nicht zu teuer erkauft. Was der Schönheitssinn der Höchstgebildeten durch den Untergang jener Weltbürgeraristokratien verlor, das hat seitdem die arbeitende Masse an Freiheit, Behagen und Durchschnittsbildung gewonnen“ [99]). Das 19. Jahrhundert ist für Treitschke eine unstet suchende, hastig schaffende Zeit, die ihren eigenen Stil niemals recht zu finden vermochte [100]). Treitschkes Schätzung will subjektiv sein, da es nach seiner Meinung keinen absoluten Maßstab gibt, „um den Wert der Leistungen, die zwischen den Klassen der Gesellschaft ausgetauscht werden, der wissenschaftlichen Arbeit jeder Art, der Arbeit für Staat und Kirche, Kunst und Wissenschaft“ zu bestimmen [101]). Wir empfinden die Treitschkesche Auffassung der Kunst seiner Tage trotz seines betonten stürmenden Lebensdranges, als eine pessimistische. Bei seiner künstlerischen Einstellung mag er es geahnt haben, daß für die Kunst düstere Zeiten anbrechen würden. Ganz erfüllt vom Geiste der Klassik, voll Abneigung gegen den Realismus steht er vor den Gemälden des Cornelius, von denen er in seiner deutschen Geschichte [102]) schreibt, daß eine verwandelte

---

[98]) Deutsche Kämpfe, Bd. II, 1897, S. 155.
[99]) Deutsche Kämpfe, Bd. II, 1897, S. 155.
[100]) Deutsche Geschichte, Bd. V, S. 395.
[101]) Vgl. Deutsche Kämpfe, Bd. I, 1897, S. 293.
[102]) Deutsche Geschichte. Bd. V, S. 397 ff.

Welt sie nicht mehr erkannte. Wie Cornelius war er als ein Freund von Königen durch das Leben geschritten. Er hatte „unbefangen, wahrlich um nicht zu schmeicheln", die Bilder der preußischen Königsfamilie in seiner Deutschen Geschichte geschildert, wie jener sie auf ein Bild vom Jüngsten Gerichte gemalt". „Die Gesalbten des Herrn sollten das Leben der Menschheit leiten, bis dereinst der letzte aller Könige seine Krone in die Hände des Gekreuzigten niederlegte. Er wollte es nicht anders wissen, und ganz unbegreiflich blieben ihm die Ideen der Volksherrschaft, die jetzt über die Welt hereinbrach" [103]).

[103]) Deutsche Geschichte. Bd. V, S. 397 ff.

III. KAPITEL.

1. Die Dichtkunst im allgemeinen.

Treitschkes Kunstauffassung geht, wie gezeigt, in starker vorwiegender Deutung des Klassischen von seiner zum Plastischen neigenden Natur aus. In der Skulptur begünstigt er den idealistischen, für die Malerei betrachtet er den charakteristischen, zeitbetonten Stil als angemessen und richtig. In der Dichtkunst nun erblickt er die vortrefflichste Verbindung dieser beiden Stile. Er findet die Größe und Tiefe derselben darin, daß sie mit ihrer Vielseitigkeit und Allumfassenheit jenen ersten Stilen freien Raum gewährt. Die Dichtkunst erregt im besonderen sein leidenschaftliches Temperament. Bei ihrer Betrachtung bricht ihm immer wieder eine gewisse romantische Neigung durch, die Anschauung des Plastikers wird zum Gemütserlebnis des Romantikers, zu einer stellenweisen Begeisterung für eine gewisse Wertgegensätzlichkeit als überraschenden Gegensatz zu seiner Betonung des harmonischen Lebens mit seiner ruhigen, gleichmäßigen Schönheit. Dies zeigt uns seine Betrachtungsweise vom Erlebnischarakter, vom Standpunkt eines tiefen, An-sichnehmens und Schöpfens aus dem vollen Menschenleben, dessen Widersprüche und Kämpfe er aus eigener Erfahrung genau kannte. In der Plastik hatte er letzten Endes nur Form, nur Bild, — gebannte und gelebte Persönlichkeit — vor sich, in der Dichtkunst aber die flutende Zeit mit ihrem Auf- und Niedersteigen der handelnden Individuen, der folgenreichen Geschehnisse, eine Welt, der geschichtlichen Darstellung aufs Naheste verwandt. Wie in der Geschichte findet er in der Dichtkunst die Deuterin des Lebens. Die seelischen Momente des Inhaltes erwecken seine Spannung, ohne daß er jedoch die Form vernachlässigt. Hier galt ihm als das Wertvolle die Tat mit ihrem inneren drängenden Sinn, die am Anfang der Dinge steht und sich bemüht, Sieg und Niederlage herbeizuführen oder aber die Verschiedenheit von Religion und Philosophie, Sittlichkeit, Kunst und Staat auszugleichen.

Wie Goethe in seinem Götz von Berlichingen, findet Treitschke den Urgrund, das Wesen aller Dichtung in der vollen Empfindung eines wahren Herzens[1]). Treitschkes dichterische Auffassung ist stets dem Positiven zugewandt. Die Dichtkunst trägt etwas Verklärendes in sich, durch das sie von der Prosa getrennt wird. Sie hat nicht nur ein getreues Bild der Wirklichkeit zu geben„ sondern etwas

---

[1]) **Hist. u. Pol. Aufsätze, 1867. Byron. Seite 326.**

Höheres. Treitschke fühlt in sich ein Klingen, das bald nahe, bald fern, bald lockend verschwommen, seinen so mühsam erkämpften Boden zu erschüttern droht. Er spürt, daß in seiner Seele Saiten angeschlagen werden, die einst dem Jüngling sinnbetörend rauschten. Da mochte ihm in stillen Stunden ein Heimweh erwachsen nach jenen Liedern — der reife Gelehrte erinnert sich mit Wehmut dieser vergangenen Feierstunden — und er findet den ernsten Sinn und inhaltsreiche Worte für die Welt des Dichtertums, wenn er schreibt: „Alles Tiefe, Schwärmerische, Sehnsuchtsvolle" lockt nach der Weise der echten Dichtung die Seele hinaus in die dämmernde Ferne [2]). So will er alles von der Poesie abgehalten wissen, was ihren Glanz zu vernichten droht. Konträre Momente, wie sie Byron anwendet, um die Wirksamkeit der Poesie zu steigern, das jähe Umschlagen der Trauer in Begeisterung, dieser wieder in bitteren Spott, in Einzelfällen erschütternd, will er als „Grundton der Dichtung" nicht gelten lassen, ohne jedoch den Reiz des Kontrastes als künstlerisches Ausdrucksmittel gänzlich zu verschmähen. Sie führen „geradezu zur Selbstvernichtung der Poesie" [3]). Auf der anderen Seite begrüßt er alles, was den Erfolg hebt. Die große Leidenschaft bedarf eines weiten Hintergrundes, um künstlerisch groß zu erscheinen [4]).

In den Werken der Dichter fand Treitschke die vollste Wiederspiegelung des eigenen seelischen Gehaltes [5]). Er hatte aus seiner Zeit genommen, was sie bieten konnte, und darum finden wir eine Hochstimmung in ihm, wenn er alles jenes in ähnlichen Richtungen poetisch verklärt wiederfindet. Aus diesem Umstande ergibt sich auch seine Stellung zu den Dichtern seiner Zeit, aber auch zu den Dichtern der Weimarer Tage, deren Geist man in jenen Jahren noch gewaltiger und stärker spürte als in den unsern.

Für Treitschke ist das Erlebnis nicht ein Empfinden der Umwelt, sondern ein Mitfühlen der Geschehnisse, nicht der Verhältnisse an sich, sondern der Verschiebung der Verhältnisse. Seine Betonung der Leidenschaftlichkeit zeigt, wieviel er hier den Affekten zuteilt, denen er aber die Meisterung durch den Willen voraussetzt. Es würde zu weit führen, wenn man behaupten wollte, er lege der Dichtung nur dann einen Wert unter, wenn er die Persönlichkeit darin erblickte. Zum mindesten neigt er sehr zur starken Betonung der Handlung, eine Tatsache, die uns den dramatischen Charakter seiner Künstlernatur gar zu deutlich erkennen läßt. In seinem Aufsatz über Keller drückt er diese Auffassung scharf aus, wenn er sagt, daß dramatische Energie zum Abschlusse

---

[2]) **Hist. u. Pol. Aufsätze, 1870, Frankreich Staatsleben und der Bonapartismus, Seite 22.**
[3]) **Hist. u. Pol. Aufsätze, 1867, Byron, Seite 326.**
[4]) H. v. Tr. Gesch. d. Lit., Spiero, Seite 220.
[5]) Vergl. Kap. 5. Die künstlerische Persönlichkeit.

jedes dichterischen Kunstwerkes unerläßlich bleibt. Trotz alledem soll aber die überragende Empfindung beim Lesen und Hören eines dichterischen Kunstwerkes harmonisch sein. Der wahre Genuß eines solchen ergibt sich aus dem Gleichklang, der die feindlichen Ideen und ihre Träger versöhnt und der beruhigend auf das Publikum wirkt. Ihm gilt Goethes Wort, daß das Gefühl der Wasserwage und des Perpendikels den Menschen erst zum Menschen macht. Der Dichter soll in den Grenzen des zu Bestimmenden, des Sinnlichen bleiben. Treitschke weiß, daß die Darstellung des Grenzenlosen, Unbestimmten sehr schwer ist, nur beim großen Genius möglich, und oft unkünstlerisch wirkt. Er fühlt dieses bei Milton, welcher Raumunmöglichkeiten durch Bilder darzustellen sucht, die unseren Sinnen Hohn sprechen. (Vgl. Milton, Paradise lost z. B. die sichtbare Finsternis.) Er stellt diese Miltonschen Versuche im Paradise lost als geradezu komisch hin, denn das Unsinnige kann der Dichter nicht darstellen, wenn er die Sinnlichkeit überhaupt verachtet, die für ihn das ist, „was den Fischen das Wasser“ [6]). Auch das Uebersinnliche, Tiecks „Spuk im Tollhause“ ist für Treitschke unpoetisch. Der Darstellung des Humors in der Dichtkunst steht er skeptisch gegenüber. Des Dichters Witze werden schal und langweilig, wenn seine Kraft nicht eine ungeheure ist. Zuletzt aber — und darauf kommt Treitschke immer wieder zurück — gibt das Erlebnis den Ausschlag und das dichterische Kunstwerk enthält die „herzgewinnende Wärme“ nur dann, wenn der Dichter aus eigener Erinnerung und Lebenserfahrung schreibt [7]).

Dilthey schreibt einmal in seinem Buche: Das Erlebnis und die Dichtung: „Das Gemüt ist der Lebensgrund aller Poesie“ [8]). Von dieser Seite aus ging, wie schon betont, auch Treitschkes Weg zum Dichtertum und zum Dichterwerk. Er sieht das Schicksal der Menschen in jenem widerscheinen und fühlt mit ihnen das Leid und die Freude des Lebens. Kultur, Religion, Nation, Kunst und Geschichte sind die spannungsauslösenden Welten und in ihnen liegen die dichterischen Motive verborgen, die durch die Affekte Haß, Freude usw. erregt werden. Diese finden ihr Widerspiel am meisten in der Phantasie und erhalten mit ihrer Hilfe Form und Farbe, je nach der Persönlichkeit und künstlerischen Begabung des Dichters. Die Dichtung darf jedes berechtigte Gefühl der Menschenbrust schildern. Hieraus ergibt sich die Vielheit der Motive, denen Treitschke bei ihrer Bedeutung seine besondere Aufmerksamkeit zuwendet. Die Motive sind für ihn eng mit den Affekten des Dichters, diese aber hinwiederum mit dem Fühlen der Zeit verbunden. Einer bewegten Zeit wird das bewegte Motiv entsprechen, eine Tatsache, die im Dichter selbst verschiedenste Grade von Leidenschaftlichkeit oder

---

[6]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1886. Milton. Seite 37.
[7]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 1. 9. 1856.
[8]) Vgl. Goethe und die dichterische Phantasie. Seite 186.

besser von Affektauswirkungen bedingt. Einer klassischen Zeit wird am ehesten ein klassisches Motiv entsprechen. „Die eigene Sagenwelt steht unserer Kultur weit ferner als die griechische“ [9]). Sie hatte daher die deutschen Dichter bislang weniger mitgerissen als die hellenische, wie z. B. die reiche Wunderwelt des Herodot mit der Fülle ihrer rein menschlichen Konflikte in jeder literarischen Strömung von neuem auftaucht [10]).

In seinem Kleistaufsatz schreibt Treitschke: „Es galt das Dasein der Nation; — nur eine solche Zeit konnte einen so ganz in der Anschauung, der Empfindung lebenden Geist zur politischen Dichtung führen“ [11]). Der Haß war in den Tagen Kleist's die letzte und höchste Empfindung [12]). In der Soldatenpoesie muß jener schöne Idealismus des Krieges sein, der jedem Deutschen unverwüstlich im Blute liegt. Die witzelnden Klatschgeschichten aus der Langeweile des Rekrutendrillens und des Parademarsches sind keine Soldatenpoesie [13]). Ein andermal schreibt er: „Papierne Kämpfe kann die Dichtkunst nur schwer darstellen“ [14]). Schön ist das Volk, gesteht Treitschke, wenn sich das offene Auge findet, es zu schauen, wie Keller in „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ [15]). Dagegen bietet ihm die Aristokratie des Geistes mit ihrem vorherrschend innerlichen Leben für die Dichtung einen noch nicht minder dankbaren Stoff als der Adel [16]).

Die Nibelungensage ist für Treitschke eine jener grandiosen Fabeln, woran die Kunst und der Glaube von Jahrhunderten gearbeitet, das Wunderwerk eines ganzen Volkes, in seinen Grundzügen hoch erhaben über jede Anfechtung der Kritik [17]). Es ist der Stoff, der sowohl den Dramatiker als auch den Epiker herausfordert. Wie entsprach es dem kampfesfrohen Denken Treitschkes, wenn er mit Hebbel unter die Gestalten der Nibelungen treten konnte, die jener nur auf dem einzig möglichen Wege über das Maß des alten Liedes emporhob und sie der Welt unseres Denkens und Empfindens nahebrachte, indem er sie die bewußte Verstandeswelt verlassen und zu Menschen von ungeheuren Taten werden ließ, die grimmig und hart der rüttelnden Not ins Auge sehen [18]). Auch in unserer mittelalterlichen Geschichte läßt sich eine „Fülle sinnlicher Kraft“ und noch mehr Gemüt finden, nur daß leider alles nach Zeit und Ort zersplittert ist, und — was für die Poesie entscheidend ist — unserer lebendigen Herzensteilnahme sogar

[9]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 13. 1. 1856.
[10]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 734.
[11]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Kleist. Seite 215.
[12]) Ebenda.
[13]) Ebenda. Seite 221/22.
[14]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 16. 2. 1858.
[15]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Keller. Seite 310.
[16]) Ebenda. Seite 305.
[17]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 737/38.
[18]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 737/38.

fernliegt[19]). Die Tendenzpoesie „des platten Schlages", wie sie Herwegh vertritt, ekelt Treitschke an[20]). Motive, die die Sünde z. B. das Leben einer Dirne oder lasterhafter Väter verherrlichen, lehnt er als unästhetisch ab. Die Schauer der Wollust, die Weiberschönheit und die Zauberkünste der Venus als Motive der Tannhäusersage sind ihm eine wirksam kontrastierende Welt zu der Sinnenglut der Askese des Mittelalters, eine Weise, „die der alten Sage doch allein Farbe und Leben gibt". Heine verstand sie besser auszugestalten als der sittsamere Geibel[21]).

Waren die vorher erwähnten Motive derart, daß sie von außen her auf den Dichter und seine Helden wirken, so führt Treitschke auch solche an, die erkennen lassen, wie er über eine psychologische Gestaltung der Charaktere denkt. Das langsame seelische Werden eines Menschen, sein Erwachen aus dem Traumleben der Kindheit zu hellem Bewußtsein ist der vielleicht zarteste Gegenstand, den nur ein Dichter berühren kann[22]). Treitschkes klarer Sinn weicht von jeder Kompliziertheit, wie sie schon im Drama des Realismus mit seiner psychologischen Einstellung begann, zurück. Ihm, der den Helden stets vom Dichter in das Geschehen hineingesetzt sehen will, ist es unverständlich, daß auch die seelischen Vorgänge bei gewöhnlichen Sterblichen ungewöhnlich sein können. Solche Helden des Dichters sind zu klein, überhaupt zu alltäglich für psychologische Probleme. Wie kleinlich ist der Appolonius in Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" in seinen Gedanken, wenn er bei einem so großen Anlaß — er hält das schöne Weib seines Bruders in den Armen — nur von einer dunklen Vorstellung erfaßt wird, „als stehe er wie an seinem Tische, und, bewege er sich, ehe er sich umgesehen, so könne er etwas wie ein Tintenfaß auf etwas wie Wäsche oder ein wertvolles Papier werfen." „Welcher Leser von freier Bildung" fragt Treitschke, „kann ein so kleinliches Bild bei so großem Anlaß ertragen?"[23]). Diese Stellung Treitschkes liegt in seiner Abneigung gegen den Realismus und den aufsteigenden Sozialismus seiner Tage begründet. Nicht das Leben der großen Masse, das nach unserer heutigen Anschauung im tiefsten Sinne eigentlich nur psychologisch zu erklären ist, galt ihm in den Geschehnissen der Welt als ausschlaggebend, sondern nur der ideale Sinn des auf den Höhen wandelnden Helden, des besten von allen.

Die Versöhnung, selbst für die freieste der Künste kaum darstellbar, ist in der Dichtkunst schwer zu schildern. Sittlich ist sie möglich, ja notwendig, aber nur das Leben mit seiner umspannenden

---

[19]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 29. 7. 62.
[20]) Ebenda.
[21]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 216/17.
[22]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Keller. Seite 302.
[23]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Ludwig. Seite 279.

Zeit kann so etwas bewirken[24]). Auch Verschuldungen des Helden, „die mehr dem Ungeschick des Kopfes als der Schlechtigkeit des Herzens entspringen, bilden immer einen gefährlichen Stoff für die ernste Dichtung“[25]). Ein gewisser Zwang unterdrückt hier die Tätigkeit des freien Willens, so daß Sühne und Strafe nicht am Platze sind, wie ein bewußtes Geschehen verlangt. Einen tiefsinnigen Inhalt findet Treitschke in dem Widerspruch zwischen dem natürlichen Gefühl und der gesellschaftlichen Heuchelei[26]). Wird die tragische Atmosphäre durch zu sinnliche Motive überreizt, so schwindet das tragische Mitleid, selbst bei einem Charakter, wie ihn Hebbel in seiner Judith schildert. Wenn er sie zwar auch richtig den Modernen, die mit ihren freien christlichen Gewissen „die blinde Hingabe des Einzelnen an das Volksganze nicht mehr für eine unbedingte Pflicht“ ansehen, als tragische Gestalt erscheinen läßt, so erregt er, angepeitscht von der nervösen Sinnlichkeit des Zeitalters, doch derartig widersprechende Empfindungen, die ein rein tragisches Mitleid nicht mehr aufkommen lassen[27]). Bei den psychologischen Dichtungen kann „nur die allerruhigste, unbefangenste Erzählung — überzeugen.“ So ist für Treitschke der Inhalt von Gustav Freytags „Valentin und Graf Waldemar“ ein einfaches, aber schönes und gehaltreiches Problem, „indem „die wahre Liebe eine edle Natur von der Verbildung der großen Gesellschaft zur sittlichen Freiheit zurückführt“[28]).

Neben der Klarheit und Tiefe des Problems fordert Treitschke wie die vorhergehenden Ausführungen zeigten, den besonnenen Ausdruck einer ruhigen Form, eine Selbstverständlichkeit für sein klassisches Gefühl.

Treitschke glaubt von seiner Zeit, daß in ihr wieder ein froher Weltsinn herrsche, der Freude an der Eigenart mannigfaltiger Charaktere finde. Ihm widerstrebt es daher, wenn bestimmte feste Typen, wie bei Byron das schwache, liebende Weib und der melancholische Held immer wiederkehren. „Wir ermüden gar leicht“, wenn diese stets sich wieder einfinden, trotz eines unerschöpflichen Reichtums an immer neuen Bildern und Gedanken[29]). Armut in der Erfindung der Handlung läßt das Publikum erkalten. Aber auch die Neigung der Zeit zur obszönen Gemeinheit, die große Aufmachung von Pomp und schlechter Musik erstickt das ästhetische Gefühl[30]). Mit dem ganzen Widerwillen einer echten idealistisch gerichteten Künstlernatur, die instinktiv das Richtige fühlt, lehnt Treitschke

---

[24]) Ebenda.
[25]) Ebenda. Keller. Seite 307.
[26]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 224.
[27]) Ebenda. Seite 226.
[28]) Ebenda. Seite 227.
[29]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Seite 346.
[30]) Ebenda. 1870. Frankr. Staatsl. u. d. Bonapart. Seite 301.

derartige Ausdrücke in der Kunst ab. Für ihn ist die Dichtkunst die Herzenskündigerin ihrer Zeit in einem zweifachen Sinne, zum ersten, daß sie durch den Dichter sagen läßt, was sie bewegt, und zum zweiten, daß sie durch ihn seine Zeitgenossen zwingt, durch die Aufnahme, welche sie seinen Werken angedeihen lassen, ihr innerstes Wesen der Nachwelt zu enthüllen [31]).

Eine Dichtung soll das Erlebnis, der Pulsschlag ihrer Zeit sein, das ist Treitschkes höchste Forderung an die Dichtkunst, die ihn oft manchen künstlerischen Werken und ihren Verfassern gegenüber als zu kritisch zeigt, wie er selbst eingesteht [32]). Die dichterischen Werke brauchen aber noch lange nicht immer klassisch vollendet zu sein. Oft stehen sie in einem Volke unantastbar dar, weil sie durch die Liebe eines vergangenen Geschlechtes geweiht sind. Sie sind gewissermaßen zu Naturgebilden geworden, die der Nachlebende dankbar hinnehmen soll [33]). Eine pietätvolle Erinnerung an seine geliebte Mutter ließ Treitschke so denken, welche sich gern einer hinreißenden Aufführung des Käthchens von Heilbronn in ihren Jugendjahren erinnerte.

Die Vertiefung und Kräftigung des deutschen Volksgeistes entsteht vor allem aus der Fähigkeit des Verstehens und Darstellens der großen dramatischen Gebilde. Treitschke glaubt von seiner Zeit, daß ein derartiger Vorgang — es ist um die Mitte des 19. Jahrhunderts — unter schweren Wehen in Deutschland vonstatten gehe. Wir wissen, daß diese Meinung falsch war. Es war eine Umstellung, die lediglich in der geistigen Oberschicht und auch dort nur bei einigen Auserwählten in Anlehnung oder Vollführung der klassisch romantischen Ideen sich vollzog. Für Treitschke, den überzeugten Subjektivisten, war dieser auf künstlerischem und geistigem Gebiete ausschlaggebend und entscheidend. Er verkannte, daß solche Ideale nicht volkstümlich waren, ja gar nicht zur breiten Masse gelangten, die ihrerseits mit sozialistischen Tendenzen am Werke war, die alten geistigen und künstlerischen Güter zu erschüttern. Schon wetterleuchteten diese in die Tage von 1850—1870 hinein, in denen — wie Mahrholtz schreibt — die Auseinandersetzung des aufklärerischen und romantischen Menschen vonstatten ging [34]). Treitschke wußte, daß das zukünftige poetische Empfinden in jener Richtung verlaufen würde. Ihr hält er die Betonung des Natürlich-Menschlichen im Idealismus entgegen, indem er gesteht, daß die Poesie nur das Menschliche darstellen kann, eine goldene Wahrheit, von der das unverbildete Schönheitsgefühl des Volkes sich nicht wieder trennen wird. Eine übersinnliche Welt, wie in Miltons:

---

[31]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 718.
[32]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 8. 7. 61.
[33]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Kleist. Seite 210.
[34]) Vgl. Mahrholtz. Deutsche Dichtg. d. Geg. Kap. 4.

Paradise lost ist „zu wenig menschlich", erregt „keine ungetrübte Freude" [35]).

Treitschke sieht einen innigen Zusammenhang zwischen Dichtung und Sprache. Wie Wilhelm von Humboldt glaubt er, daß die Sprachbildung wie die Volksdichtung sich durch den Einzelnen vollziehe und dennoch gleichwohl stets vom Ganzen ausgehe [36]). Es ist für ihn eine Wahrheit, die aber in ihren letzten Tiefen ein ewig unlösbares Rätsel einschließt. Auch die Fortbildung der Kultursprachen ist nach ihm zuvörderst ein Werk der Dichtung neben anderen Faktoren [37]). Treitschke weiß, daß die deutsche Sprache voll Härten ist und des musikalischen Wohlklanges, wie er in der romanischen Rede schwingt, nur bis zu einem gewissen Grade fähig ist [38]). Goethe und Lessing mit ihrem Silberton der Prosa gelten ihm als anziehende Vorbilder [39]). Der tiefste Inhalt der deutschen Sprache ist die Leidenschaftlichkeit, — aber nicht im Sinne eines Fanatismus, — die überall nach einem kräftigen Abschluß verlangt, „dem tatkräftigen Weltsinn der Germanen entsprossen" [40]). Der orientalische Versbau mit seinen eintönigen Wiederholungen liegt ihr fern, wie Treitschke zu Rückerts „Makamen des Hariri", zu den westöstlichen Dichtern bemerkt, die nur dann eine reine Freude mit ihrer Sprache zu erwecken vermochten, wenn sie wie Goethe im Diwan, die orientalische Form lediglich als eine leichte Hülle zur Umkleidung deutscher Gefühle brauchten [41]). Der Genius der deutschen Sprache entspricht durchaus den mystischen Neigungen der deutschen Natur, in dem er zu geistvoller, vielsagender Unbestimmtheit neigt [42]). Einen guten Teil ihres alten Reichtums, aber auch eine ungeahnte bildsame Weichheit und Schmiegsamkeit erlangte die so oft arm und hart gescholtene deutsche Sprache durch ihre Einkehr in die Formenwelt des Altertums wieder. „Sie allein unter den neuen Kultursprachen erwies sich fähig, alle Versmaße der Hellenen treu und lebendig nachzubilden; sie wurde allmählich, seit der Vossische Homer den Weg gewiesen, die erste Uebersetzersprache der Welt, bot den Gestalten der Dichtung aller Völker und Zeiten gastfreundlich eine zweite Heimat" [43]). So wurde die deutsche Sprache zu einer freien, die jeden individuellen Stil erträgt, jeden schöpferischen Kopf nach seiner Weise gewähren läßt [44]). Treitschke liebte seine Muttersprache. Sie ist ihm ein Heiligtum, mit dem Heiligen im deutschen

---

[35]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1886. Milton. Seite 37.
[36]) Deutsche Gesch. Bd. II. Seite 68.
[37]) Deutsche Gesch. Bd. II. Seite 427.
[38]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Uhland. Seite 287.
[39]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 30.
[40]) Ebenda. Seite 124.
[41]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 124.
[42]) Ebenda. Seite 45.
[43]) Ebenda. Seite 25.
[44]) Ebenda. Seite 26.

Volke, dem protestantischen Glauben eng verbunden. „Geboren in den Kämpfen des Gewissens, war die Sprache Martin Luthers alle Zeit die Sprache des Freimuts und des wahrhaftigen Gemütes geblieben“ [45]). Die deutsche Sprache ist das Zeichen deutscher Stärke, denn der Germane nimmt sein Eigentum, wo er es findet [46]). Doch wurde sie auch oft mißbraucht, wie manche große Gabe [47]). Diese Bemerkungen Treitschkes zur Sprache des Volkes sind treffend und fein gestimmt. Der Grund dafür liegt in seiner historischen Begabung. Er selbst gesteht dieses ein, wenn er sagt, daß das feinere Sprachgefühl dem historischen Sinne verwandt sei [48]). Er fand hinter der Sprache der Völker ihre Geschichte, ihre Kultur, hinter den Worten des Genius die anschauliche Kraft, die er sich aus dem Charakter seiner Zeit und seines Volkes erwirbt.

Treitschkes Bemerkungen über Vers und Reim in der Dichtkunst zeigen seinen auf das Klare, auf das Formvollendete gerichteten Sinn. Der Dichter darf nicht nur jeden Vers gebrauchen, wie es seiner Neigung einfällt, sondern auch dem Typus eines Volkes, eines poetischen Werkes entspricht eine jeweils besondere Form, die dem Inhalt angemessen sein soll, um seine Fülle zu erhöhen und zu kräftigen. Das Metrum der deutschen Reimpaare ist ein „gemütvolles Versmaß, das uns Deutschen wie ein liebes altes Märchen zum Herzen redet“ [49]). Treitschke steht im Widerspruch zu Hebbel, welcher meint, daß der Hexameter der deutscheste Vers ist. Er ist ein Maß, das der deutschen Sprache niemals ganz natürlich zu Gesichte stehen kann, weil sie ursprünglich der Quantität entbehrte. Dieser Umstand gibt allerdings dem Dichter die Möglichkeit, bei der Anwendung des Hexameters mit großer Freiheit zu verfahren. Ein feines Gehör muß den Dichter warnen „vor dem Scheine der Dürftigkeit, der durch zahlreiche Trochäen entsteht, wie vor dem haltlosen, hüpfenden Wesen und dem zischenden Mißklang gehäufter Konsonanten, welche die Daktylen der „korrekten“ Platenschen Schule in den Hexameter bringen“ [50]). Der Hexameter muß ebenmäßig wallen [51]). Der reimlose Blankvers ist der Vers des Dramas. Er gibt Freiheit zu vielen, selbst fremdsprachlichen Redewendungen. Der Jambus ist der ungebundenen Rede am nächsten verwandt [52]). Ueberhaupt entspricht der dramatische Jambus mit der Härte seiner männlichen Endungen äußerlich dem Wesen des Dramas, vor allem, wenn er lebendige Kraft und melodischen Fluß besitzt [53]). Trochäische und

---

[45]) Ebenda. Seite 164.
[46]) Ebenda. Seite 174.
[47]) Ebenda.
[48]) Ebenda. Seite 140.
[49]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 733.
[50]) Ebenda. Seite 736.
[51]) Ebenda. Seite 737.
[52]) Ebenda. Seite 649.
[53]) Ebenda. Seite 729.

anapästische Systeme findet Treitschke für unsere Sprache natürlich[54]). Sie dürfen aber nicht wie die Trochäen in Heines Atta Troll, einem komischen Stoffe aufgezwängt werden, wo sie eintönig und einschläfernd wirken. Die vierfüßigen Trochäen gewinnen „nur durch das heroische Pathos spanischer Grandezza Kraft und Feuer“[55]). Der Wechsel bewegter Versmaße kann eine lebendige Stimmung geben, aber auch gefährlich für die Einheit des Ganzen sein[56]). Zum Versmaß des Byronschen Don Juan schreibt Treitschke: „Die Stanzen sind melodische Verse, sie erhöhen mächtig die leidenschaftliche Glut, den Farbenreichtum und die sinnliche Frische der Erzählung, aber haben oft ihre verführerische Wirkung auf unreife Gemüter“[57]). Im deutschen Reim ist nach Treitschke ein seelenvoller Klang[58]).

Tradition, Zeittendenz und die Gnade des Schaffens bereiten das dichterische Kunstwerk, das seine Zeiten überdauert und selbst den späteren Geschlechtern Unendliches zu sagen hat. Treitschke hat die Dichtkunst und die Dichter hoch verehrt. Wir wissen, daß er in ihr seinen wahren Beruf zu finden glaubte. Stets horchte er auf, wenn ein neuer Dichterruf erschallte, und oftmals hat er sich danach gesehnt, mit denen zu verkehren, die nach seiner Auffassung ein Gott gesegnet hatte. Wie hat er die Freundschaft mit Gustav Freytag begrüßt und welche Anregungen hat er aus derselben für seine Kunstbeurteilung gezogen. Andererseits ist es aber sein heißestes Bemühen geblieben, die Perlen deutscher Dichtkunst dem Volke in seinen kritischen Aufsätzen und vor allem in seiner Deutschen Geschichte durch Hinweis auf ihre großen Schöpfer vor Augen zu führen. Er wollte, daß das arme Volk sang, denn der Gesang öffnete das Tor, „zu der Schatzkammer deutscher Poesie“[59]). Er wußte aber auch, daß nur dann der alte Idealismus, im Volke bleiben würde, wenn ihm immer wieder ins Herz geschrieben wurde, was die großen deutschen Dichter als das Höchste und Heiligste gefunden.

2. Die Dichtkunst im besonderen.

a) Das dramatische Element.

Das Drama ist die „sprödeste und geistigste Gattung der Poesie. Dazu bestimmt, die gewaltigsten Kämpfe der Menschengeschichte und des Menschengeistes in ein getreues Bild zu bannen, das in seiner Wirklichkeit die Zeiten überdauert, verlangt es vor allem einen reichen Inhalt“[60]). Diesen in eine fest gefügte, treffende Form zu legen,

---

[54]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Literarisches Zentralblatt. Rezension 63.
[55]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 214.
[56]) Ebenda. Seite 212.
[57]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Byron. Seite 328.
[58]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 26.
[59]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Uhland. Seite 290.
[60]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Uhland. Seite 284.

ist Sache des dichterischen Genies, das mit der vollen Kraft der Persönlichkeit eine Welt im Kleinen schafft und wieder zum Erlebnis werden läßt, was es selbst ertragen und gelitten. Wie könnte es solches vollbringen, wenn nicht sein Leben sich durch die Not geläutert, wenn nicht ein Erhabensein über die täglichen Geschehnisse, eine stetig bleibende Freude an den Dingen und dem geistigen Wachsen die Seele erfüllt hätten. Jene Sicherheit der sittlichen Ueberzeugung, jene zweifellose Daseinsfreudigkeiten sind nötig, welche allein der dramatischen Kunst die volle Entfaltung gestatten. Reifer als die anderen Menschen, klarer im Urteil und erfüllt von einer lebendigen Phantasie wird der dramatische Genius kühn und unbefangen den Stoff anfassen, den die Größe und die Bedeutung des Dramas verlangt. Er hebt die Gestalten aus seiner Welt empor und setzt sie zum neuen poetisch verklärten Handeln und Tun ein, ganz frei und ungezwungen, ohne jeden Schimmer von Reflexion, gewaltig in großen gemeinverständlichen Motiven wirkend, denn das Drama ist von Haus aus demokratisch [61]). Das Wesen des Dramas ist für Treitschke, dem überall das Wertvolle suchenden Historiker, die Auswirkung von Werten einer Zeit, die stets den folgenden Generationen sich darbieten. Es ist die Kampfstätte, auf der der Dichter aus der scharfen Gegensätzlichkeit der Persönlichkeiten das Geheimnis großer weltbewegender Kräfte zu ergründen sucht. Diese streiten untereinander und vermitteln dadurch einer horchenden und zuschauenden Welt die reichsten Gaben, die nur ein Genius geben kann. Es ist niemals ein Kampf nach unten, gegen den Volkswillen, wie ihn die heutige Bühne oft bringt, oder etwa ein Kampf der Masse gegen die Masse. Die handelnde Persönlichkeit ist bei Treitschke durch den heißen ausbrechenden Schlag ihrer Leidenschaftlichkeit, des Gradmessers ihrer Taten und Ideen, bestimmt. „Aus den Charakteren des Dramas muß der volle Brustton naturwüchsiger Leidenschaft herausklingen, den wie alles Herrlichste in der Kunst keine Anstrengung des Hirns erklügeln kann“ [62]). Maßgebend ist aber bei der Darstellung der weite große Hintergrund, der für Treitschke, dem Historiker, welcher über den Zeiten steht, einen gewissen universalen Zug trägt. Ist der Raum des Dramas zu eng, jene „schreckliche Gebundenheit in der Einseitigkeit“ zum Beispiel kleinbürgerliche Ehrbegriffe im bürgerlichen Drama [63]), so muten ihn dort tobende, starke, wilde Leidenschaften wie ein Sturm im Glase Wasser an, wobei die Harmonie von Form und Inhalt verloren geht [64]). Aber auch die Beschränktheit der Leidenschaften behauptet im Drama ein ewiges Recht [65]). Bilden doch beschränkte Charaktere

---

[61]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 128.
[62]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 724.
[63]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 226.
[64]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Ludwig. Seite 270.
[65]) Ebenda. Seite 272.

einen treffenden Kontrast gegenüber dem großen dramatischen Geiste mit seinem umfassenden weiten Blick, mit seinen über die allgemeinen Grenzen gehenden Plänen und Absichten. Die Beschränktheit der Unbildung ist im Drama nicht gestattet, denn sie würde der Hörer belächeln [66]). Die Klarheit und Ueberzeugtheit des Dichters wird im Helden seines Dramas leben, der sein Erkennen, seinen Geist trägt, sein Handeln vollführt. Verkörpert der dramatische Held die Größe und Gesittung eines Volkes, darf Letzteres nicht zu seinen Eigenschaften im umgekehrten Verhältnisse stehen. Das Volk muß selbst als Masse auftreten und handeln und soll nicht durch eine stellvertretende Person dargestellt werden, die nur einen Teil seiner Eigenschaften besitzt. Der Fanatiker Jojakim in Ludwigs Mackabäer ist für Treitschke eine solche Persönlichkeit. Er wendet sich gegen Otto Ludwigs Auffassung des Volksglaubens als Eigenschaft der Masse, dem dieser das Recht einer großen Idee nimmt, die er in Wirklichkeit trotz einer gewissen Starrheit besitzt [67]). Der durchgreifende revolutionäre Eifer macht den dramatischen Helden, der ganz bestimmte dramatische Zwecke verfolgen soll [68]). Unsittlich ist jene Idee, die Hebbel in seiner Judith anwendet, wenn er eine „unnatürliche, kläglich-sentimentale Handlungsweise" der Heldin als sittlich erhebend darstellt [69]).

Die Stärke der deutschen dramatischen Kunst liegt „in der Kraft der Charaktere", im Gegensatz zu der französischen, welche die komische Wirkung hauptsächlich „in den überraschenden Situationen sucht". Das deutsche Gemüt vermag sich für die Intrigue allein nicht zu erwärmen. Daher währte es auch noch lange, bis sich endlich Dichter fanden, die von der berechnenden Technik und der erfinderischen Gewandtheit der Franzosen lernten, ohne ihre nationale Eigenart aufzugeben [70]). In den großen historischen Stoffen liegt der Vorzug einer sparsamen Motivierung. Bei ihrer Anwendung braucht der Dichter nicht die Kleinmalerei, die Treitschkes auf das Große gerichtete Sinn nicht ertragen konnte. „Die erhabenen allgemein menschlichen Empfindungen der Vaterlandsliebe, des Heldenmutes, der religiösen Begeisterung" reißen jede noch nicht ganz abgestumpfte Phantasie mit [71]). Auch das Verhältnis von Mann und Weib ist ein großes Problem im Drama [72]).

Die dramatische Handlung soll nach außen hin abgerundet und von einheitlicher Form sein. Deshalb ist alles zu unterlassen, was dieselbe stören könnte oder zu einer gewissen Ermüdung führt. Solche störenden Elemente sind z. B. „ein gehäuftes Maß von Schrecknis-

---

[66]) Ebenda.
[67]) Ebenda. Seite 275.
[68]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Uhland. 1867. Seite 298.
[69]) Ebenda. Hebbel. 1870. Seite 732.
[70]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 190.
[71]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Ludwig. Seite 274.
[72]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 724.

sen", der jähe Wechsel von „Frost und Hitze", eine „wirre Symbolik" [73]). Die Rede muß sich dem Inhalt anpassen und dem Charakter des Dramas entsprechen. „Das erhabene, von großen Metaphern strotzende biblische Wort" fügt sich dem idealen Drama leicht ein [74]). Treitschkes dramatische Auffassung zielt vor allem auf eine bestimmte Deutung der Charaktere und der Affekte. Er sieht in ihnen gewissermaßen den Schlüssel zu den Handlungen, die im dramatischen Spiel auf der Bühne vonstatten gehen und deren Endziel eine klare Wertung bedeutet. Als „gesteigerte Abbilder" dessen, was der Poet im Leben findet, dürfen sie nicht die Grenzen der Wirksamkeit überschreiten, ein Umstand, der zur Gefahr für ihre innere und äußerliche Zweckdienlichkeit werden kann. Wir finden in der Stellung Treitschkes zum Dramatisch-Künstlerischen einen zweifachen Zug. Er fordert von dem Künstler und seinem Helden die Erfahrung, Gestaltung der verschiedenen Lebensformen und — dieses aber nur im beschränkten Maße — Gestaltung von Charakteren verschiedener Art. Er begehrt die Formung des eigenen Lebens im Künstler selber, die Gestaltung der Welt des Ichs und des Widerscheins des Aeußeren darin. Das Ergebnis, die Harmonie liegt dann in der vollendeten Verbindung der äußeren und inneren Welt. Dieselbe ist nicht vorhanden, wenn eine der erwähnten Richtungen sich der andern überlegen zeigt. Ein all zu individueller Charakter zeigt leicht eine bestimmte Absicht, eine überlegende Reflexion, die dem Charakter des Dramas als versinnbildetes Leben schadet. Zudem ist der dramatische Held die Verkörperung des allgemeinen Menschenschicksals und überschreitet durch Ueberbetonung die ihm gesetzte Aufgabe, indem er ins Unklare, Unnatürliche verfällt.

Das Drama ist der Kampfplatz des Lebens mit seinem tollen Hin- und Herspiel, das nur die männliche Kraft in seiner gigantischen Form bezwingen kann. Die Dramatik ist eine männliche Kunst, die einen ganzen Mann verlangt [75]). Die Intelligenz und die Willenskraft des Helden, die ihn zum Sieg oder Untergang führen, werden von der dahinter stehenden Kraft des Dichters getragen, jedoch so, daß seine Persönlichkeit hinter dem Werke verschwindet. Pikante epigrammatische Selbstbekenntnisse, die lediglich den psychologischen Scharfsinn und den analytischen Verstand des Dichters zeigen, widersprechen der von dem Inhalt geforderten Objektivität, die aber bei Treitschke — es ist dieses ausdrücklich zu bemerken — nur eine indirekte ist in dem Sinne, daß die Gestaltungskraft hinter die Gestalten zurücktritt, aber ihre antreibende Gewalt stets fühlbar bleibt. Das Schicksal kann in die dramatische Handlung bestimmend eingreifen, aber der Hörer muß ahnen, daß der Dichtergeist

---

[73]) Ebenda. Seite 730.
[74]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Ludwig. Seite 277.
[75]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 87.

als Schöpfer zu allerletzt dahinter steht. Damit ist nach Treitschke eine höhere Bestimmung und Leitung der Geschehnisse im Drama ausgeschlossen, wie sie etwa das tragische Schicksal als gottgewollt versucht. Das äußere, bestimmende Schicksal wird bei ihm sozusagen zu einem inneren, indem es unmittelbar aus dem Charakter und den Leidenschaften der Personen hervorgeht. Er verlangt deshalb stets Persönlichkeiten von überragender Kraft, seine Helden sind gewaltige, aber auch seltsame Menschen. Das bedingt natürlich einen desto größeren Schöpfer, der die Gestalten meistert. In ihm findet Treitschke einen dämonischen Zug finsterer Weltverachtung, ohne den er sich keinen Dramatiker denken kann. Shakespeare ist sein Ideal, weil er diesen Zug in sich trägt und mit einer souveränen Weltanschauung verbindet. In dieser Vereinigung liegt ein ewiges Rätsel, das Geheimnis des großen dramatischen Dichtertums [76]). In jenes verschlungene unlösbare Band, das Heiterkeit und spottenden Hohn verbindet, tritt das Ethos ein und verlangt zum mächtigen dramatischen Werden die entsagende Kraft, welche sich, abgewendet von den Freuden und Vergnügungen der anderen Menschen, in den umfassenden Stoff versenkt und daraus im höchsten Künstlerfleiß den dramatischen Charakter von überzeugender Gewalt erschafft [77]). So werden die Leidenschaften des Dichters zum Ausgangspunkt der Handlungen und jagen in dramatischer Aufregung dahin, die der Künstler vor allen Dingen verstehen muß. Die dramatische Kunst erschüttert gewaltiger als irgend eine andere den ganzen Menschen. Darum sind dem Dramatiker, der nur das gebrauchen kann, was auf den Höhen des Lebens steht, bei der Stoffwahl engere Schranken gesetzt als dem Maler oder dem erzählenden Dichter [78]).

Die Kunst des dramatischen Dichters kann nur in enger Verbindung mit der Bühne gedeihen [79]). Triumphiert doch der bühnenkundige dramatische Handwerker, der die hinreißende Gewalt und Technik besitzt, zu leicht über „den echten Dichter, der die Kunst der dramatischen Aufregung nicht versteht“ [80]).

Wie ist nun das Verhältnis des Dramatikers zu seiner Zeit, deren Künder er ist? Für ihn ist Ruhe Grundbedingung des Schaffens, und in aufgeregten Tagen muß er bestrebt sein, „das erhabene Gleichmaß epischer Diktion und Empfindung zu bewahren“ [81]). Das schwerste Hindernis für den dramatischen Dichter seiner Jahre sieht Treitschke in der Gärung, in der Unsicherheit der sittlichen Begriffe. Der Dichter, wenn er zugleich ein Denker ist, steht „den einfachsten

---

[76]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 9. 3. 62.
[77]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Byron. Seite 346.
[78]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 741.
[79]) Ebenda. Seite 726/27.
[80]) Ebenda. 1867. Uhland. Seite 298.
[81]) Ebenda. 1870. Hebbel. Seite 735.

und schwersten sittlichen Fragen minder unbefangen gegenüber“ [82]), als einst die großen deutschen Geistesheroen. Schiller besaß „an Kants kategorischem Imperativ — eine großartige, streng sittliche Weltanschauung, wie geschaffen für den Dramatiker, denn sie läßt dem tragischen Charakter ungeschmälert die Freiheit“ [83]). Die neue Philosophie dagegen hat den Glauben an Gott und die Unsterblichkeit erschüttert. Die Naturforschung beleuchtet schärfer den Zusammenhang von Leib und Seele. So wird selbst die tragische Schuld und Zurechnung, die dem Dramatiker unbedingt feststehen muß, leicht durch Zweifel getrübt. In der großen Auswahl der sittlichen, sozialen, politischen Probleme der Zeit liegt eine große Gefahr für den Künstler, die ihn zum unsteten Tasten und Experimentieren verleitet. Es fehlt der „nationale Stil, ein festes Gebiet dramatischer Stoffe, jede Sicherheit der Technik“. „Kein sicheres Volksgefühl zeichnet dem jungen Dramatiker gebieterisch bestimmte Wege vor, dessen Sicherheit noch obendrein beirrt wird durch die Wohlweisheit der Kritik.“ Aber trotz aller dieser Schwierigkeiten gilt es für den Dichter „die Edelsten seiner Zeit im Innersten zu bewegen“, selbst wenn ihm die schwersten Dämme entgegengesetzt werden, falls er nicht der stolzen Hoffnung entsagen will, „für das Theater aller Zeiten zu schreiben“ [85]).

Das Drama ist für Treitschke das höchste Ziel der Poesie seiner Zeit. Er weiß, daß Bühnengerechtigkeit nicht bloß etwas Aeußeres am Drama ist, sondern zu seinem Wesen gehört. Aus diesem Grunde fordert er für das echte Drama die Bühne und wendet sich mit Entrüstung gegen jene Konvenienz, die oft durch bornierte Rücksicht das Bühnenschicksal desselben bestimmt [86]). Für Treitschke heißt, ein Drama schaffen, bei der Bearbeitung der Charaktere auch Rücksicht auf ihre Darstellungsmöglichkeit durch den Schauspieler nehmen. Eine Ueberfülle der Kraft in den Gestalten, eine Ueberschreitung der dem Dramatiker gesetzten Schranken durch Zudringlichkeit und sinnliche Wahrheit peinigt den Schauspieler oder würdigt ihn zum Automaten herab. Ueber den Gestalten muß jener geheimnisvolle Duft schweben, durch den die Phantasie des Hörers zu eigener Tätigkeit erweckt wird [87]). „Soll einmal geschauspielert werden, so wähle man mindestens eine Rolle, die dem Talente des Mimen entspricht“ [88]). Treitschke betrachtet das Spiel des Bühnenkünstlers als eine für sich ganz selbständige Kunst. Sie gehört nicht

---

[82]) Ebenda. Seite 721.
[83]) Ebenda.
[84]) Ebenda. Seite 720
[85]) Ebenda. Seite 727.
[86]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 727.
[87]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Ludwig. Seite 272.
[88]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Frankreichs Staatsleben u. d. Bnapart. Seite 35.

zu den anhängenden reproduzierenden Künsten [89]), sondern sie fügt dem Werke des Dichters ein Neues hinzu. „Nicht von dem geschriebenen Wort soll sie ausgehen, sondern von der ursprünglichen schöpferischen Anschauung des Dichters, die er nur unvollständig durch Worte ausdrücken konnte“ [90]).

Die Verbindung zwischen Bühne und Publikum beruht auf ihrer Zusammenarbeit. Das Drama hat Rücksicht zu nehmen auf den Zuhörerkreis, für den es bestimmt ist. Der Hörer unserer Zeit tritt mit freieren menschlichen Ideen an ein Werk heran. Ihm widerstreben daher harte und beschränkte Charaktere von unfreier Bildung. Er ist nicht in der Lage, dieselben nachzuempfinden, oder auch nur zu begreifen, weil solche, wenn sie auch im Leben vorkommen, nicht poetisch wahr sein können. „Abnorme, krankhaft seltsame Konflikte erwecken keinen Widerhall in den Herzen der Hörer“ [91]). Jähe Sprünge im Drama, wie sie Kleist seinen Prinzen von Homburg von einer männlichen Haltung zu einer plötzlichen Todesfurcht machen läßt, verträgt der Hörer nicht [92]). „Ob ein Drama packt, ob es das Herz im Innersten ergreift, darüber entscheidet doch zuletzt das Publikum. Es hat ein Kollektivurteil, das doch am Ende das Richtige trifft“ [93]). Der Verkehr mit dem Volke ist eine der allerersten Bedingungen für den Dichter einer nationalen Bühne. Schiller ist nie zu einem solchen geworden, weil jener ihm fehlte, trotz aller seiner gewaltigen dichterischen Qualitäten. „Nur der brausende Jubelruf einer großstädtischen Hörerschaft, zeigt dem Dramatiker, wann er das allen Gemeine, das wahrhaft Volkstümliche gefunden hat“ [94]). Die dramatische Kunst hat den schönen Beruf „ein Band der Einheit zu bilden zwischen den Höhen und Niederungen der Gesellschaft. Was der Dramatiker am allerersten braucht, ist der unbefangen empfängliche Hörer“ [95]). Ein Stoff, der zünden soll, muß psychologisch dem Empfinden des Publikums angepaßt sein. Das deutsche Publikum versteht einen Helden, der eine blutige Tat begehen will, nur dann, wenn er vor derselben sehr lange und lebhaft schwankt. Eine Gestalt, wie sie Halm in seinem Sampiero zeigt, der sein Weib rasch und kurz ab erschlägt, erscheint unmenschlich, unverständlich [96]). Der Dichter wird durch die „strenge Prägnanz“ des Dramas gezwungen, „seinen Menschen offenherzige Geständnisse in den Mund zu legen, welche der phantasielose Verstand unnatürlich findet“, aber dennoch dürfen die Charaktere „in ihrer Selbsterkenntnis — nicht die Gren-

---

[89]) Lit. Zentralblatt. Rez. 48. Anh. Hist. u. Pol. Aufsätze.
[90]) Ebenda.
[91]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 727.
[92]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Kleist. Seite 224.
[93]) Politik. Bd. I. Seite 146.
[94]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 41.
[95]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 1. 1. 62.
[96]) Ebenda. Bd. III/1. 9. 8. 66.

zen der poetischen Wahrheit überschreiten“ [97]). „Brutale Roheit des Helden macht seinen Edelmut völlig unglaublich und hebt jedes tragische Mitleid auf“ [98]).

Das Wort „Halte Maß in allen Dingen“ ist nach Treitschke ein leitendes Gesetz für die schaffenden Künstler. Auf Gleichmäßigkeit ist sein ganzes Fühlen gestimmt. Er weiß, daß die allerhöchste Vollkommenheit schwer und nur wenigen erreichbar ist. Nur ein intensives Vorwärtsstreben wird zu ihr gelangen, das von einem ethisch gerichteten Geiste geleitet wird. Ein derartiges Ziel hebt zugleich die Kraft der Besten und wirkt erziehend auf das ganze Volk. Danach unterscheiden sich auch die Zeiten ästhetischen Hoch- und Niederganges. In der spielenden Willkür der Romantik, welche alle Grenzen der Kunstformen verwischte und die den Zuschauer als Mitredenden in das Drama einführte, welche „die unverständlichen Empfindungen entlegener Völker und Zeiten auf die Bühne“ brachte, „die Keuschheit der Tragödie durch Operngesänge“ verdarb, sieht Treitschke einen gewaltigen Gegensatz zu der einfachen klaren Bühnenkunst der Klassiker [99]). Was die Darstellung jener Gedanken im Drama betrifft, „die uns wider Willen durchzucken, die nur durch ihr augenblickliches Verschwinden erträglich werden, und darum jeder Darstellung sich entziehen“, so erzeugen diese in uns den Eindruck, als redeten die Menschen im Traume [100]). Eine derartige Charakterisierung, die allzu leicht aus der vollendeten Fertigkeit des Dichters, sich selbst in den feinsten Seelenstimmungen zu belauschen, entsteht, führt zu einer Kleinmalerei, die sich mit der Größe der dramatischen Handlung nicht verträgt. Das Drama kann eine epische Massenbewegung nicht gestalten [101]), denn ein von Grund aus epischer Stoff gestattet nicht eine dramatische Entwicklung. Wird ein solcher behandelt, wie ihn Kleist in seiner Hermannsschlacht dem Publikum vorführt, so kann eine kunstvolle Steigerung jene ungeeignete, mangelhafte Vorlage verdecken [102]). Ein Märchenstoff, ursprünglich auf epische Bearbeitung eingestellt, wird nicht unbedingt den Gesetzen des Dramas gehorchen. „Liegt es doch im Wesen des Märchens, die Wunder des Herzens durch die Aufhebung der Ordnung der Natur zu begreifen, Lohn und Strafe in der allersinnlichsten Form erscheinen zu lassen“ [103]).

Der Künstler ist an seine Zeit gebunden. Sein Werk enthält die Ideen seiner Tage und seiner Umwelt. Er hebt ihre Gestalten empor und setzt sie, ganz frei und ungezwungen, zum neuen, poetisch verklärten Handeln ein. Wie denkt Treitschke über das Verhältnis von

---

[97]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 724.
[98]) Ebenda. Seite 735.
[99]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 44.
[100]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Kleist. Seite 196.
[101]) Ebenda. Seite 219.
[102]) Ebenda. Seite 220.
[103]) Ebenda. Seite 212.

Kunst und Zeit? Jene Anschauung, daß erst im Laufe einer vollendeten Entwicklung, am Ende der Geschichte das Wertvolle sich offenbaren werde, wird von ihm nicht geteilt. Für ihn kann das Schöne, und damit auch das große Kunstwerk zu jeder Zeit vollendet sein, die seinem und dem Werte der letzteren entspricht. Die künstlerische Persönlichkeit vollendet sich in ihrer vom Geiste der Zeit getragenen Idee und tritt mit ihrem Werk der kommenden Generation vollendet entgegen. Das entspricht überhaupt der Auffassung Treitschkes von der Persönlichkeit, die für ihn ein „Rätsel" bleibt, ungebeugt und unbezwungen von einem sich wiederholenden, gesetzmäßigen Geschehen, das Treitschke, als Historiker Determinist [104]), in der Kunst ablehnt. So kommt er zur Wertung des griechischen Kunstwerkes als eines vollkommenen Typs in sich. Es ist die Künstlernatur, die den Historiker so denken läßt. Vom Glauben an das Werk durchdrungen, verlangt er die schöpferische Tat, die den Genius weit über das Alltagstreiben stellt,

„Hoch ob dem Lärm und Qualm des trüben Punkt,
Den Menschen Erde nennen."

So redet Treitschke mit Milton, der von seiner Zeit zu Boden geschmettert, doch weit in seiner Unsterblichkeit über ihr steht, als Deuter einer fernen Welt. Er läßt den Dramatiker an die Geschichte herantreten und diese im historischen Drama derart verwenden, daß ihre guten Ideen, um die gekämpft wird, zum siegreichen Abschluß kommen. Er sieht sogar darin ein Muß, wenn das Ideale, Reine und Schöne zur Vollendung kommen soll [105]). Die einzelnen historischen Tatsachen sind mit vollkommener künstlerischer Freiheit zu behandeln, aber der Geist, die Stimmung der Epoche, ist getreu und lebendig zu schildern [106]), die Forderung Treitschkes vom Dramatiker, der sich an einen historischen Stoff wagt. Er unterstreicht in diesem Sinne Hebbels Ausführungen der Nibelungen, der ganz recht gefühlt hat, daß unsere Empfindungen von Grund aus andere sind als jene der alten Recken, und darum nicht einmal versuchte, diese Charaktere psychologisch zu motivieren [107]). Lessing's Minna von Barnhelm ist für Treitschke „ein Werk für alle Zeiten", weil es, abgesehen von seinen Vorzügen, sogar in seinen Schwächen, „in der Breite der komischen Szenen" volkstümlich ist [108]). Treitschke schaudert vor der dramatischen Bearbeitung von epischen Stoffen in einer „rationellen" Epoche zurück. Er empfindet, daß ihnen der tiefpoetische Gehalt, der in der Breite liegt, in der berechnenden Enge einer solchen Zeit verloren geht [109]).

---

[104]) Vgl. Hedwig Rau, Geschichtsphilosophische Gedanken bei Heinrich v. Treitschke. Seite 48 ff.
[105]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Lit. Zentralbl. Rez. 11.
[106]) Ebenda.
[107]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 29. 9. 62.
[108]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Lessing. Seite 645.
[109]) Cornicelius. Briefe Bd. II. v. 29. 9. 62.

Das Wesentlichste für den Dramatiker ist die enge Verbindung mit den Ideen seiner Zeit. Treitschke glaubt von seinen Tagen, daß sie einen lebendigen Sinn gerade für das Drama besitzen [110]). Nicht laut genug kann er betonen, daß der historische Dichter „seine Menschen in den Herzen seiner Zuschauer, den Kindern seiner Zeit, entstehen und wachsen lassen muß. Mag er getrost Weltverhältnisse aus den Tagen vor der Sündflut uns vorführen, in den Empfindungen seiner Charaktere dulden wir nichts Antiquarisches. Gerade unser Publikum mit seinen abgestumpften Gefühlen wird nur durch einfach drastische, sofort verständliche Empfindungen erregt werden“ [111]). Die Menschen im historischen Drama sollen ursprünglich und frei sein [112]). Gar ernst ist Treitschke von der Bedeutung des Dramas durdrungen, von dessen tragischer Gewalt das Volk im Gewissen gepackt sein will. Es läßt mit seinen Gefühlen nicht spielen und wird durch die Ironie der Romantiker angewidert, der die Kunst als ein Zaubertrank galt, dem Philister ungenießbar, der allein nur den Gottbegnadeten berauschte, „so daß der Trunkene die Wirklichkeit vergaß und das Leben wie ein tolles Maskenspiel belächelte“ [113]). Der Dramatiker soll in der Wahl seiner Stoffe vorsichtig sein, zumal wenn er es wagt, ein Thema zu bearbeiten, das schon ein großer Künstler vor ihm darstellte. Wenn auch die Zeit darüber hinweggeschritten ist, so lebt das Publikum unter den unvergeßlichen Eindrücken früherer Perioden, wie zum Beispiel die Hörer der Zeit Treitschkes, der Weltanschauung Shakespeares noch gar nicht so fremd gegenüberstanden, wie es Biltz glaubte, der eine neue Darstellung des Coriolan versuchte, obschon „die Auffassung der Menschen eine andere als die der Shakespeareschen Zeit“ geworden war [114]).

Bei Treitschke greift die Gottheit nicht als bestimmende, versöhnende Macht in die Handlung ein. In der Hand der Persönlichkeit liegt die Wage der Entscheidung. Die Erlebnisart im Dichter, sein Tragen, Dulden und Bezwingen daran, gibt den Ausschlag. Man vergleiche hierzu die Aeußerungen Diltheys: Das Erlebnis und die Dichtung [115]) — „Erlebnisse sind die Quellen, aus denen jeder Teil eines dichterischen Werkes gespeist wird, in eminentem Sinne aber wird das Erlebnis dadurch schöpferisch im Dichter, weil es ihm einen neuen Zug des Lebens offenbart“. Es ist dieses letztere bei Treitschke die höhere Formung im Künstler, das Emportragen der fremden Welt auf der Welle des Ichs zur künstlerischen Vollendung, welches nur einem wahrhaft sittlichen Geiste gelingen kann.

---

[110]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Byron. Seite 346.
[111]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 734.
[112]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Seite 732.
[113]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 485.
[114]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 1. 1. 62.
[115]) Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. Seite 65.

Die Tragödie ist die höchste Form der dramatischen Kunst. Sie ist für Treitschke die Elementarform, neben der die anderen dramatischen Elemente nur Teilstücke, nur einseitig gedeutete Menschenhandlungen und Gedanken sind. Ihrer Höhe muß der Inhalt, die Sprache entsprechen. „Die Tragödie", schreibt Treitschke in seinem Aufsatz über Otto Ludwig, „schreitet auf geweihtem Boden, sie verlangt den Kothurn, sie fordert eine reine, von dem Dunst und Staub des alltäglichen Lebens gesäuberte Luft" [116]). Große Leidenschaften fordern große Verhältnisse, um die harmonische Wirkung zu wahren. Treitschke erkennt deshalb die Berechtigung des kleinbürgerlichen Lebens in der Tragödie nicht ar oder hält sie wenigstens für sehr beschränkt. Jener Lebenskreis ist für ihn zu harmlos und sein poetischer Reiz liegt lediglich „in der Einfachheit der heimlichen Enge, dem traulichen Frieden eines der Natur noch nicht entfremdeten Daseins" [117]). Es ist für ihn kein Zufall, daß Shakespeare seinen Lear, Goethe seinen Tasso in der vornehmen Welt spielen läßt. Er spricht den niederen Ständen die Tragik nicht kurzweg ab, aber er sieht eine große Gefahr für den Dichter eines derartigen Stoffes darin, daß er Leidenschaften auf einem engen Raum wirken läßt, die dort „verkümmert, gebrochen erscheinen" [118]). „Die rächenden Mächte des bürgerlichen Lebens" sind zu schwach, zu klein, um mit ihren Handlungen die ganze erschütternde Kraft des aus dem echten Helden entsprungenen Schicksals kund zu tun. Der Gendarm und das „Trillerhäusle" bei Otto Ludwig zerstören den Kunstgenuß, sind häßlich. Die Menschen aus derartigen Verhältnissen sind gebunden, unfrei, durch Schranken des alltäglichen Lebens gehalten. Nicht leicht entsteht ein Sturm, der sie aus der gleichmäßigen Bahn wirft. „Die Tragödie verlangt volle Zurechnung, individuelle Freiheit des Entschlusses der Handelnden und auch darum sind die Höhen des Lebens ihr natürlicher Boden" [119]). Die „georgeous tragedy in sceptred pall, die Tragödie der Könige und Helden" ist für Treitschke das höchste Ziel des dramatischen Dichters, das zu erreichen sein Lebenszweck sein soll.

Die Sprache muß dem Charakter der Tragödie entsprechen. Lessing verpönt die hohen Worte der Weisheit im Trauerspiel als langweilige Aushilfen. Treitschke will diese gebraucht wissen, „nur daß sie natürlich aus Handlung und Charakter sich ergeben müssen" [120]). Es spricht daraus der menschliche Geist des Dichters und mildert so die Wucht des tragischen Schicksals.

Der Eindruck der Tragödie auf den Zuschauer soll tragisch, nicht

---

[116]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Ludwig. Seite 270.
[117]) Ebenda.
[118]) Ebenda. Seite 271.
[119]) Ebenda.
[120]) Ebenda. Kleist. Seite 195.

traurig — erschütternd, nicht niederschlagend sein [121]). Treitschke lehnt deshalb jede Forderung einer ästhetischen Doktrin ab, daß zu einer Tragödie eine vollkommene Versöhnung gehöre. Wo bliebe das tragisch erschütternde Ende, das den Hörer zum letzten gesteigerten Mitempfinden, zum nachhaltenden Erzittern der Seele zwingt?, „dieses Urphänomen der menschlichen Seele, die elementare Tatsache, auf welcher die Kunst des tragischen Dichters beruht" [122]).

Treitschke unterscheidet drei Arten von Tragödien, die Schicksalstragödie, die Charaktertragödie und die Ideentragödie. Die erste wird von ihm völlig abgelehnt. Der Grund dafür liegt in seiner schon vorher erörterten Auffassung des persönlichkeitsbetonten Schicksals. Sie ist für ihn ein „Aberwitz" [123]). Der Leser trägt „statt der erhebenden Einsicht in die Vernunft der sittlichen Welt nur ein Gefühl ratlosen Entsetzens davon" [124]). „Die krasse Trivialität der Schicksalstragödie" knüpft des Menschen Tun und Denken an einen rohen Zufall, für Treitschke eine leichtfertige Frivolität, gewissermaßen eine unnatürliche Prädestination des Heldenschicksals.

Die moderne Bildung fordert die Tragödie der Idee, „nach dem Vorbild des Faust". Sie hat das Recht, über die Tragik Shakespeares hinauszugehen [125]).

Der Stoff des großen Trauerspiels liegt in der Geschichte. Das geschichtliche Trauerspiel ist für Treitschke nichts anderes als das Trauerspiel überhaupt. In ihm sieht er die Möglichkeit, Idee und Charakter zu einer gewaltigen überzeugenden Wirkung zu verknüpfen. Es ist die beste Verkörperung einer Idee, wenn sie als historische Tatsache gesetzt wird. Sie wird „so am leichtesten gebändigt erscheinen". „Die Erhabenheit des Stoffes und die zeitliche Entfernung" verschaffen „eine weit reinere Atmosphäre und den Charakteren einen freieren Spielraum als der Inhalt des bürgerlichen Trauerspieles, wo man bei jeder energischen Leidenschaft, bei jeder wahrhaft tragischen Tat gleich an das Zuchthaus denken muß". Das geschichtliche Trauerspiel soll aber keine „Dramatisierung eines historischen Abschnitts, keine Verherrlichung der Geschichte an sich sein, sondern das Schicksal soll sich mit Notwendigkeit aus den Charakteren entwickeln" [126]).

Treitschke schaut mehr auf die rein künstlerische Gestaltung. Sein verstandesmäßiges Anfassen neigt oft dazu, die Architektonik eines Kunstwerkes zu allererst und tief zu betrachten [127]). Ihm gilt für die Dichtkunst, was Friederich Schlegel erkannte, daß der Dichter

---

[121]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Ludwig. Seite 21. 7
[122]) Vgl. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. Seite 59.
[123]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 136 ff.
[124]) Ebenda. Seite 88.
[125]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 724.
[126]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 19. 7. 1856.
[127]) Vgl. Kap. II.

seinen Wort- und Ideenbau so ordnen und verbinden könne, daß am Schlusse eines Gedichts das Ganze wie ein Bild in seiner Anschauung klar vor den Augen des Hörers oder selbst des Lesers steht [128]). Diese kompositorische Auffassung kennzeichnet seine Darlegung über die Wirkung der Passionsspiele oder über die Trilogie, wie sie Hebbel anwendet, an denen er die Ordnung zur Klarheit und Umfassenheit preist. Die ihn mächtig erschütternde Kraft des Spieles von Oberammergau führt er auf verschiedene Ursachen zurück. Neben jener erhabenen Weihe, wie sie in der Kreuzigung Christi liegt und der künstlerisch-spielerischen Urkraft des Volkes, sieht er besonders in einer rein ästhetischen Tatsache den Grund des Erfolges. Das ist die zyklische Behandlung des Stoffes. Die konzentrierte Schönheit des Einzeldramas fällt dort fort und der Dichter vermag Stoffe von unergründlicher Tragik der Tiefe auf diese Weise zu erschöpfen, ohne in undramatische Breite zu verfallen. Eine solche Einteilung ist ein großes künstlerisches Verdienst. Die tragischen Momente kommen darin besser zum Ausdruck, da der Dichter nicht zu jenen Verkürzungen zu greifen braucht, welche das gewöhnliche Drama verlangt. Durch die Erkenntnis der vollen ungetrübten Naturwahrheit schwindet selbst der letzte Schein des Absichtlichen, der nach Goethes tiefem Worte jedem Kunstwerk anhaftet.

Während die Tragödie eine große Welt umspannt, einen magischen Kreis um die gewaltigen Schicksale überragender Menschennaturen legt, geben Schauspiel und Lustspiel die Ideen kleinerer Kreise wieder. Wenn das moderne Leben auch in seiner vielseitigen Massenhaftigkeit großartig ist, so machen „seine kleineren Kreise" nur einen genrehaften, bestenfalls rührenden Eindruck. Daher wird das Schauspiel und Lustspiel stets aus modernen Stoffen schöpfen müssen; die wirklich bedeutenden bürgerlichen Tragödien werden aber nie zahlreich sein [129]). (Man vergleiche hierzu die Ausführungen Feuerbachs: „Das Genre unterhält und erheitert, die Historie erhebt und belehrt" [130]).)

Das ernste Drama mit glücklichem Ausgang findet seine mächtigste Wirkung bei dem Publikum des Vorstadttheaters. Es ist „arm an Bildung und zu schwer von Sorgen des eigenen Lebens bedrückt, um die Gewalt des tragischen Schmerzes zu ertragen, doch nach deutscher Art zu gesetzt, um allein dem Lustspiele zu huldigen" [131]). Das Volk liebt die pointenreiche Redeweise, die deshalb im Lustspiel und im bürgerlichen Drama ihre rechte Stelle findet [132]).

In das Lustspiel kann, zur Erhöhung des Effektes, eine selbst in moralischer Hinsicht verkehrte Welt eintreten, — die Ungerechtig-

---

[128]) Friedr. Schlegel. Lessings Gedanken und Meinungen. 1804. Bd. I. 338 ff.
[129]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 19. 7. 1856.
[130]) Vgl. Feuerbach. Ein Vermächtnis. Seite 263.
[131]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Kleist. Seite 211.
[132]) Ebenda. Ludwig. Seite 277.

keit muß der komischen Muse erlaubt sein [133]). So wird auch die Figur des geprellten Ehemannes zum zweideutigen Liebling des Lustspieles aller Zeiten [134]). Treitschke nennt die Weise des französischen Lustspiels, darin das Lastert kokettiert — „die Niedlichkeit der Sünde" gefeiert wird, eine alte französische Unart [135]). Sie widerstrebt seinem sittlichen Fühlen.

Die Tragikomödie ist eine unmögliche Kunstform [136]). Sie führt die gemeine Prosa des Alltagslebens geradewegs in die Kunst ein. Treitschke lehnt Hebbels Ideen dazu ab. „Das tragische Geschick in untragischer Form stöhnt und ächzt auf allen Märkten; ihm die tragische Form zu finden, ist des Dichters schönstes Recht" [137]). Auch die Puppenkomödie ist ein Aberwitz. „Dekolletierte Radieschen und Mohrrüben in Trikots — besonders in den Feenmärchen, schlagen ihre Pierouetten, jedes ästhetische Gefühl erstickt in einem Schwalle schlechter Musik und pomphafter Tableaux" [138]).

Die Komödie ist ein Gegenwartsstück. Das Publikum einer späteren Zeit kann sich in diese ihm vergangene fremde Welt nicht mehr hineinfinden [139]). Sie „blüht nur in Völkern, die unbefangen an sich selber glauben, sich herzhaft wohlfühlen in der eigenen Haut; sie bedarf fester nationaler Sitten und Anstandsbegriffe, wenn sie nicht willkürlich, gemeinverständlicher sozialer Kämpfe und Interessen, wenn sie nicht platt werden soll" [140]).

Das Buchdrama ist eine „Zwittergattung der Poesie, deren die überreiche moderne Bildung allerdings nicht gänzlich entbehren kann" [141]). Es gedieh in Deutschland üppiger als in irgend einem anderen Volke. Hier, auf dem geduldigen Papiere, fanden all die verzwickten Theoreme und phantastischen Einfälle der eigensinnigen deutschen Köpfe freien Raum. Tragikomödien und Märchendramen, in denen alle erdenklichen Versmaße und Arienmelodien wirr durcheinanderklangen; geheimnisvolle Anspielungen, die nur der Dichter selbst mit seinen Vertrauten verstand; literarische Satiren, welche die Kunst selbst zum Gegenstand der Kunst machten; endlich exotische Dichtungen aller Art, die sich wie Uebersetzungen lesen sollten" [142]). Zu Platens Literarischen Satiren: „Die verhängnisvolle Gabel" und „Der romantische Oedipus" bemerkt Treitschke [143]), „in einer büchervollen Welt war die dramatisch ausgestaltete literari-

---

[133]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 206.
[134]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Kleist. Seite 201.
[135]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Frankr. Staatsl. u. d. Bonapart. 1870. Seite 301.
[136]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 226.
[137]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 731.
[138]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Frankr. Staatsl. u. d. Bonapart. Seite 301.
[139]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 9. 10. 59.
[140]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 41.
[141]) Ebenda. Seite 86.
[142]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 86.

sche Satire, die von der Bühne ganz absah, nicht unberechtigt, besser berechtigt zum mindesten als das Lesedrama, das nur aus Unvermögen den Ansprüchen der Bühne nicht genügte".

Treitschkes Auffassung der Tragödie und ihres Trägers, des dramatischen Helden, ist im letzten Grunde eine über den gewöhnlichen Maßstab der Zeit, auch unserer, hinausgehende. Er verlangt zu exzentrische Leidenschaften, zu außergewöhnliche Helden des Lebens. Er geht über die Bestimmung des Menschen durch seine Außenwelt hinaus und legt die Macht des Schicksals in die eigene Brust hinein. Seine Forderung ist ein Tat auf Tat zielendes, Schlag auf Schlag erwiderndes Heldentum mit der willensgeleiteten Macht der überragenden Persönlichkeit. Schweigen in dieser die Stürme oder ist das Niveau zu eng, dann muß der tragische Kampf verstummen, dann ist der Lebensgang ruhig und tatenlos, schicksalsfrei. Eine Darstellung des Wachsens und Aufgehens eines nachdenkenden Menschen, die „Auseinandersetzung mit unserm bedingten Dasein, mit den Notwendigkeiten des Lebens, wie sie aus unserem Verhältnis zu den unsichtbaren Kräften kommen" [144]), tritt bei dem Historiker, der das Ringen der gigantischen äußeren Weltmächte sieht, zurück. Er kennt nicht jene „Auseinandersetzung", in der zur Sprache kommt, „was in der stillen Kammer einfacher Menschen gerade so ausgekämpft werden muß als in den Palästen der Könige, wie sie sich im psychologischen Einzeldrama vollzieht, das jeden Menschen zum Heldentum führen kann" [145]). Wir haben zum mindesten kein Bekenntnis von ihm darüber. Nach Treitschkes Auffassung läßt sich eben die rein seelische Größe nicht in dramatischer Handlung ausgestalten. Das ist für ihn ein ästhetischer Fehler, dem Laube in seinen Dramen „Gottsched und Gellert", „Die Karlsschüler" verfallen ist [146]), und der diese so zu Literaturdramen herabdrückte.

b) Das epische Element.

Es ist die wesentlichste Aufgabe des Epos, Begebenheiten zu berichten [147]). „Einfachheit und naive Unmittelbarkeit" gehören zur echten epischen Dichtung [148]). In behaglicher Breite soll die epische Darstellung dahinfließen, ohne jegliche gedrungene Knappheit der Komposition, die ihr gerades Gegenteil ist [149]). Die Erzählung ist leicht fließend, durchdrungen von der Freude des Epikers an der Detailschilderung der Außenwelt [150]). Feste Grenzen in der Kostümtreue sind dem Erzähler nicht gesetzt, das wird stets ein Problem

---

[143]) Ebenda. Seite 127.
[144]) Dilthey. Das Erlebnis und die Dichtung.
[145]) Ebenda.
[146]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 223.
[147]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Ludwig. Seite 280.
[148]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Milton. Seite 36.
[149]) Ebenda. Seite 43.
[150]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Ludwig. Seite 280.

bleiben [151]). Der echte epische Dichter darf übermütig mit der historischen Treue umspringen, wenn er nur so erzählt, daß alles lebendig vor unser Auge tritt. Der derbe, biedere Ton der Rede vermag uns die Weise der Altvorderen weit eindringlicher zu schildern als die sorgfältigste Zeichnung des Kostüms [152]). Es gilt für den epischen Dichter die Ansicht, daß keine historischen Bedenken auftreten können, solange die poetische Kraft vorherrscht. Wird diese aber schwach, dann kommen jene von selbst [153]). „Zum Schaffen eines Epos gehört eben eine lebendige Phantasie und ein kühn unbefangenes Anfassen des Stoffes, und das meiste ist getan" [154]).

Die Charakteristik darf sich im Epos nur halb entfalten. Eine eingehende verschlungene Charakteristik ist Sache des Dramas, ebenso die Bearbeitung eines Stoffes, der von Bewegung und Leidenschaftlichkeit getragen wird [155]). Viel Abwechslung, gleichmäßig einsetzend, getragen von der Virtuosität der Detailmalerei, und Ruhe sind die wertgebenden Faktoren des Epos und der Erzählung bei Treitschke. Es darf kein schweres, drückendes Gefühl auf den Menschen liegen, keine Enge, die sie in ihrem Tun und Lassen bannt, wie in Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde", wo die Menschen in den Rahmen einer kleinstädtischen Welt gezwungen sind. Treitschke liebt nicht die grenzenlose Zurückhaltung seiner Charaktere, die „den Ton der Erzählung noch viel gedrückter macht als der furchtbar ernste Inhalt fordert" [156]). Natürlichkeit ist seine Forderung. Nach ihm darf die Natur der Persönlichkeit nicht durch eine Welt von konventionellen Begriffen beschränkt sein, „denen die Sittlichkeit als mechanische Ordnung, die Vorsehung als eine finstere nachtragende Macht erscheint, die zu unfrei denken, um die Idee der Schuld und der Zurechnung zu fassen" [157]). Dem Helden muß man seine entscheidenden Entschlüsse in rein natürlicher Art nachempfinden können [158]). Lange, völlig zwecklose Schilderungen wirken in der Erzählung ermüdend.

Das Drama ist eine Gestaltung der Affekte als Reaktion auf die treibenden Ideenmächte, das Epos ist Gestaltung der Welt, Formung mehr von fremden Gestalten als der eigenen Persönlichkeit, objektives Erlebnis des Dichters, daher klar in seinem Aufbau, vornehm und heiter, abgeklärt in der Handlung und vollendet in der Form. Dieser Auffassung Treitschkes entspricht einmal sein Zug zur Antike, — Homers Dichtungen galten ihm mit ihrer naiven Fassung als die ersten Werke epischer Erzählungskunst, — dann aber auch

---

[151]) Cornicelius. Briefe. Bd. III/2. v. 12. 3. 73.
[152]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Kleist. Seite 206.
[153]) Ebenda. Seite 207.
[154]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 12. 8. 55.
[155]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 737.
[156]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Otto Ludwig. Seite 279.
[157]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Ludwig. Seite 279.
[158]) Ebenda. Seite 280.

das romantische Fühlen, das seinem deutschen Empfinden nahe lag. Die Romantik hatte den Sinn für die Natürlichkeit, die Hauptbedingung für die Gestaltung des Epos nach Treitschkes Meinung, wiedererweckt. Walter Scott hat das erste moderne romantische Epos gedichtet, das — wie Treitschke sagt — eine berechtigte Form der Dichtkunst war, „denn die bewegte Schilderung der romantischen Kraft der Hochlande und ihres wilden ursprünglichen Volkslebens entsprach der Sehnsucht der Zeit nach der Natur und einfach menschlichem Dasein [159]). „Wer mochte — ferner — in einem romantischen Epos nach scharfer, eindringender Charakterzeichnung suchen?“ [160]). — Im komischen Epos räumt Treitschke der Persönlichkeit des Dichters das Recht ein, sich „vorlaut“ vorzudrängen [161]).

Die höchste Aufgabe des Romandichters ist, zu zeigen, wie das Leben den strebenden und irrenden Menschen erzieht [162]). Das natürlichste Thema des Romans ist daher die Schilderung des Werdeganges eines Charakters [163]). Man will sehen, „wie ein Mensch wird“ [164]). Deshalb muß der Poet seinen Stoffen frei gegenüberstehen. Das Endziel seiner Erzählung soll einen harmonischen Eindruck erwecken. Es muß alles fehlen, was den Weg dorthin stören könnte, die Zerspaltung der Fabel, Absonderlichkeit und Weitschweifigkeit. Zu derb ehrliche, verzweifelt naive Betrachtungen vernichten die Wahrheit der Erzählung [165]). Die Genremalerei ist im Roman weniger am Platze, sondern vor allem das, „was die Tiefen der Seele erschüttert“ [166]). Treitschke denkt aber hier nicht an die Erlebnisse der dichterischen Persönlichkeit selbst, sondern an die Schilderung der von ihr bei anderen gesehenen. Dieses objektive Moment kennzeichnet der Ausspruch: „Man soll freilich, sagt der ästhetische Codex, bei einem Roman nicht an die Person des Dichters denken“ [167]).

Das leidenschaftliche Temperament Treitschkes bringt der epischen Darstellung allgemein wenig Neigung entgegen. Es fehlen ihm dort die Faktoren, welche nach seiner Meinung den Ausschlag im Spiele des Lebens geben. Lediglich das Hineinlegen des Ethos und die Fassung der Form, durch die er die Ausschweifungen der Phantasie des epischen Dichters gedeckt sehen will, befriedigen seinen ästhetischen Sinn. So ist seine Aeußerung über den Roman verständlich, wenn er in seinem Aufsatz über Otto Ludwig schreibt:

---

[159]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Byron. Seite 322.
[160]) Ebenda. Seite 327.
[161]) Ebenda. Seite 328.
[162]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 40.
[163]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Keller. Seite 300.
[164]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 2. 2. 1865.
[165]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Keller. Seite 301.
[166]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 23. 11. 64.
[167]) Ebenda. v. 2. 2. 65.

„Der stoffliche Reiz des Romans erregt den Stumpfsinn. Er fordert daher keine große Anstrengung des Lesers und die Vorliebe für ihn entspringt aus der Trägheit desselben.“ Den Schluß, der oft mit grellem Mißlaut endigt, nennt Treitschke die Achillesferse aller Romane [168]).

Ein althergebrachtes Problem in den Romanen, für den Romandichter leicht zu lösen, doch schwierig für den Dramatiker, ist, wie der Jüngling vom Manne träumt, und dann zum Manne wird [169]). Es ist schwer, im Drama die Handlung durchzuführen und den Traum zum Leben vorwärts zu treiben. Der innerliche Werdegang eines Menschen ist für Treitschke, wie schon öfter betont, minder bedeutsam als das äußere Wirken des gewaltigen Charakters. Man kann in diesem Sinne fast von einer völligen Verkennung des seelischen Leidens bei ihm sprechen. Sein Wille drückte jeden eigenen derartigen Aufstand in seinem Innern nieder und nahm ihn zuletzt, zumal noch äußere Umstände, Politik usw. mitwirkten, in die Gewalt eines vorwärtsdrängenden Persönlichkeitstums, so daß er auch selbst bei anderen Dichtern dieses, heute so reichen Stoff gewährende Thema als dramatisch nicht darstellbar ablehnte. Auch die Unsichtbarkeit eines derartigen Geschehnisses, darüber keine volle Erkenntnis, sondern nur ein Grübeln möglich ist, mochte seinem klaren Fühlen nicht zuträglich sein. Für den Roman findet er dieses Problem passend. „Das Werden eines Gelehrten ist für einen Dichter ein sehr lohnender Stoff; es währt eine gute Weile, bis die jugendliche Lust an dem Genusse der Welt sich dem Zuge der Arbeit fügt“ [170]). Ein seelischer Vorgang fordert eine geraume Zeit, die nur die Breite des Romans darstellen und auch ausfüllen kann, während dem Dramatiker eine handelnde Folgerung aus der anderen springt.

Da der Roman kein Mitdenken erfordert, ist er ein leichter Weg zur Halbbildung, die den Sinn für das wahrhaft Schöne, „das immer einfach ist“, untergräbt. „Wer sich den Gaumen verdorben hat im spanischen Pfeffer sozialistischer Bordellromane, kann die erhabene Einfalt von Schillers Glocke nicht mehr verstehen“ [171]). Stoffe, welche das ethische Gefühl verletzen könnten, wie es z. B. im Sittenroman möglich ist, weist Treitschke in das Grenzgebiet der Poesie [172]). Den sozialen Roman betrachtet er als die beste Waffe des Kommunismus [173]).

Noch mehr Freiheiten als dem Roman gestattet Treitschke der Novelle. Sie bietet erlaubte Seltsamkeiten, enthält verwickelte psy-

---

[168]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Keller. Seite 307.
[169]) Ebenda. Kleist. Seite 222.
[170]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 2. 2. 1865.
[171]) Deutsche Kämpfe. Bd. II. 1897. Seite 297.
[172]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Byron. Seite 320.
[173]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Frankr. Staatsl. u. d. Bonapart. 1870. Seite 179.

chologische Probleme[174]). Während der Roman behaglich breit ausgesponnen ist, ist die Bewegung der Novelle eine raschere. So gelingt diese den leidenschaftlichen Naturen besser als der Roman[175]). Der Novellist kann durch einen leichten Fluß seiner Erzählung, durch eine gewisse diabolische Grazie die phantastische Willkür der Erzählung verdecken. In der Novelle kann die Phantasie des Dichters sich frei tummeln. Treitschke erkennt ihr Wesen an der raschen Bewegung, die deshalb die weite Ausführung seelischer Kämpfe und die breite Naturschilderung zu vermeiden hat. Auch eine peinliche langsame Schilderung, welche das Herz des Helden zerfasert und zerschneidet, widerspricht der Aufgabe des Novellendichters. Die Novelle hat nicht den ganzen Entwicklungsgang eines Charakters an uns vorüberzuführen, noch darf sie einen gewissen moralischen Beigeschmack haben. Ihr Inhalt soll auch nicht so süßlich sein, wie jener der Novellen in den Taschenbüchern des 19. Jahrhunderts[176]).

Die Dorfgeschichte ist nur eine Episode. Ihr Musterbeispiel ist der Oberhof in Immermanns Münchhausen. Treitschke bemerkt dazu: „Immermann sah, daß die Empfindung in diesen niederen Schichten des Volkes doch immer gebunden bleibt und einen Zug unästhetischer Dumpfheit behält. Darum wies er mit sicherem Kunstgefühle seiner Dorfgeschichte die Stelle an, die ihr in der modernen Romandichtung allein zukommt, die Stelle einer bescheidenen, durch den Reiz des Kontrastes wirksamen Episode“[177]). Es liegt eine erzieherische Kraft in dem einfachen Stoff der Dorfgeschichte. Jeder Leser kann ihn bis ins einzelne nachprüfen. „Seit die Dorfgeschichten aufkamen, wurden die auch nach schöneren Kränzen strebenden Dichter gezwungen zu einer genauen, andächtigen Beobachtung des wirklichen Lebens, welche der Poesie nur zu oft fehlte“[178]). Auch dem Leser wurden die Dorfgeschichten unentbehrlich, weil sie so anheimelten[179]). Sie förderten mächtig den realistischen Zug, die demokratische Anschauung des neuen Geschlechts[180]). Die Schwäche aller Dorfgeschichten ist ihre unselige Sprache, „welche weder Dialekt noch Hochdeutsch, sondern ein unästhetisches und unnatürliches Gemisch von beiden ist“[181]). Treitschke empfindet daran ein Unbehagen. Es ist ein typisches Wesen seiner Künstlernatur, Worte und Bilder zu meiden, die einen gewissen Mißklang erzeugen.

Dasselbe Gefühl erfaßt ihn beim Lesen eines Feuilletons. Die geschmackvolle Mischung von Poesie und Prosa, die so bequem für die Trägheit der Schriftsteller und Leser ist, ekelt ihn besonders

---

[174]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 128.
[175]) Ebenda.
[176]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 219.
[177]) Ebenda. Seite 188.
[178]) Ebenda. Seite 220.
[179]) Deutsche Geschichte. Bd. IV. Seite 459.
[180]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 219.
[181]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Ludwig. Seite 283.

an [182]). Mit Verachtung spricht er vom „souveränen Feuilleton mit seiner Pikantheit und seinem leeren Geplauder“ [183]), mit seinem dilettantischen Aufbau, seinen Späßen und seinen aphoristischen Halbgedanken [184]). Der Stil des Feuilletons ist eine journalistische Frechheit, „die alle Höhen und Tiefen des Menschenlebens mit einigen flüchtigen Einfällen abtat“ [185]). Treitschkes Kampf gegen das junge Deutschland ist bekannt und auch von gegnerischer Seite nicht unerwidert geblieben. (Vergl. Paul Nerrlich, Streitschrift gegen Treitschkes Darstellung des jungen Deutschlands; Proelsz, Das junge Deutschland.) Es war für ihn der stärkste Vertreter des „souveränen Feuilletons“, als dessen Begründer er Heinrich Heine ansah. Daher seine scharfen Worte in der Deutschen Geschichte [186]) über jenen, die zugleich seine schroffe Stellung zum Feuilletonismus beleuchten [187]). Heine zerstörte durch seinen Feuilletonstil gänzlich die Schranken, welche Poesie und Prosa ewig trennen werden. — „Was Heine schuf, war nicht die berechtigte Prosa des Romans oder der Novelle, sondern ein krankhafter Zwitterstil, weder Fisch noch Fleisch; prosaischer Stoff erschien in prosaischer Form und erhob doch den Anspruch als freies Kunstwerk genossen zu werden. Kein Wunder, daß dem kritischen Dichter, der in seiner Eigenart doch unerreichbar blieb, bald in langer Reihe poetische Kritiker folgten, die sich einbildeten, Künstler zu sein, weil sie einige Beutestücke aus dem reichen Bilderschatze deutscher Dichtung in ihre Urteile verwebten.“

c) Das lyrische, didaktische und allegorische Element.

Das Wesen aller Lyrik ist, wie Treitschke in seinem Aufsatz über Uhland schreibt, „jene hocherregte Stimmung, die den Leser geheimnisvoll ergreift und ihm einen Ausblick gewährt in das Unendliche“ [188]). Der lyrische Dichter, der sich seinem Empfinden, seinem Fühlen und seiner Idee ganz hingibt, empfindet subjektiv. Sein Ziel ist, „durch Verstummen das Tiefste zu sagen“ [189]), das Kunstgeheimnis des echten lyrischen Rhapsoden, der die Stimmung aus der Klangfarbe der Empfindung entstehen läßt. Die lyrische Welt, in welche die Landschaft als Kontrast hineinspielt [190]), enthält für Treitschke etwas Weiches, Zartes, den Hauch eines fernen, nicht mehr zeitgebannten Klanges. „Die Härte, der Weltsinn, die Aufregung des modernen Lebens verträgt sich wenig mit lyrischer Emp-

---

[182]) H. v. Tr. Geschichte der d. Lit. (Spiero). Seite 241.
[183]) Ebenda. Seite 312.
[184]) Ebenda. Seite 170.
[185]) Ebenda. Seite 164.
[186]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 165 ff.
[187]) Ebenda.
[188]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Uhland. 1867. Seite 274.
[189]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Hebbel. 1870. Seite 735.
[190]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Uhland. 1867. Seite 298.

findsamkeit. Wo diese herrschen, wird der Gesang der Lyrik verstummen." Zeiten des literarischen Kampfes sind der Lyrik selten günstig [191]). Treitschke setzt daher als erste Bedingung des Schaffens für den Lyriker Ruhe und Abgeklärtheit voraus, die sich auch im Werke äußern sollen. Die musikalische Stimmung des Lyrikers [192]) schlägt mit ihrer Zartheit Saiten an, die am allermeisten in dem weichen, hingebenden Gefühl der Frau wiedertönen. Die Frauenliebe ist daher allezeit der Nerv der lyrischen Dichtung [193]). Das hingebende Gefühl stellt hier die enge Verbindung her. Wo dieses fehlt, wird trotz des kunstvollen Tongefüges ein Gefühl von Kälte vorhanden sein, wie z. B. bei Platen, der mehr für Dichter und Kenner schrieb als für die Masse der unbefangenen Genießenden [194]). Die rechte Art des Schaffens für den Lyriker besteht, wie Treitschke schreibt: „darin, daß, wenn etwas einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hat, er nicht eher ruhig wird, als bis es sich zum Gedichte gestaltet hat, getragen von einer musikalischen Stimmung" [195]). Für Treitschke, den klassisch fühlenden Menschen, ist die Lyrik weniger intuitiv seelisch, noch visionär eingestellt, sondern mehr ein Ueberströmen des Herzens, das von Empfindungen erfüllt ist, die ihren Ausdruck verlangen. Nach Treitschkes Ansicht neigt besonders das Alter zur lyrischen Dichtung, was in der Natur der Lyrik selbst begründet liegt, da beiden ein Mangel an Selbstkritik entspricht, der zu einer bunten Sammlung von Gutem und Verfehltem führt.

Es sind nur wenige Bemerkungen, die Treitschke zur Lyrik macht. Seine Stellung zu ihr ist stark von politischen Erwägungen bestimmt. Hier herrscht über seine künstlerische Einstellung das Fordern der Stunde, — der Politiker und Historiker tritt vor den Künstler. Mit ausgesprochenem realistischen Blick sieht er in der politischen Lyrik eine ausgezeichnete Waffe in den Kämpfen seiner Tage, deren Kunstwert er aber stark bezweifelt und kritisiert. Beachtenswert ist hier sein Ausspruch, die Zweiteilung: die politische Lyrik mit ihrem halb poetischen, halb patriotischen Pathos. Die politische Lyrik war es, die den Knaben Treitschke zuerst anregte, und die während seines ganzen langen Lebens einen starken Nachhall bei ihm gefunden. In seine Tage hinein klangen die politischen Lieder Herweghs, Freiligraths, Kellers, Geibels. Er selbst versucht in seinen Gedichten diesen Ton anzuschlagen. Mit treffenden Worten hat er diese Zeitströmung, die ihn doch zu allererst stark erregte, in seiner deutschen Geschichte geschildert.

Ganz besonders wird sein lyrisches Gefühl durch das tiefe Fühlen und Empfinden der Sprachmelodien bestimmt, die ihm das Leben mitgegeben. Er konnte die Klänge an sich in seiner Taubheit

[191]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 182.
[192]) Ebenda. Seite 186.
[193]) Ebenda. Seite 126.
[194]) Ebenda.
[195]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 17. 2. 1856.

nicht mehr verstehen, da mußte das rhythmische Bild des Verses und die Anschaulichkeit des Inhaltes sein musikalisches Gefühl wecken. Daß dabei vor allem wieder das Brausende, Schlagkräftige, das Leidenschaftliche, wie es aus der politischen Lyrik spricht, von ihm bevorzugt wurde, ist bei seiner tatenfrohen Auffassung durchaus verständlich.

Beim Volkslied bedeutet, wie Treitschke in seiner Deutschen Geschichte schreibt, „die Melodie fast alles, der Text wenig“ [196]). Er gesteht, daß der Gesang zu seiner Zeit „die geselligste der Künste“ ist. Das arme Volk liest wenig, am wenigsten Gedichte; fast allein nur der Gesang öffnet ihm das Tor zu der Schatzkammer der deutschen Poesie [197]). Das Volkslied geht über die Grenzen eines Landes hinaus. „Der Sang von Liebeslust und Leid, von Heldenzorn und Heldentod wandert durch alle Völker und bildet in der Fremde sich um“ [198]).

Bei den Weinliedern scheinen Treitschke renommistische Klänge zum Handwerk zu gehören. Kraß ist sein Urteil, vor allem ein Kennzeichen seiner ethischen Einstellung, über die Minnelieder. Sie sind ihm alle „eine einzige Poesie des Ehebruchs, die auf vielfältige Zerfahrenheit des Gemütslebens hindeutet“ [199]). Zu übertrieben ist ihm die Schilderung des Weibes darin [200]).

In der Form der dramatisch bewegten Ballade sieht er ein treffendes Gebiet für das leidenschaftliche germanische Wesen [201]). Die südländische Romanze hat in ihrer ausführlichen Schilderung etwas Ruhiges [202]). Es liegt eine „feierliche Grandezza und rhetorisches Pathos in ihr [203]).

Die indirekte Charakteristik, fleisch- und blutlos, getragen von nüchternen Begriffsabstraktionen, wie sie in der Allegorie wirkt, verleitet Treitschke zu der Bezeichnung derselben als eine „embryonische Form“ [204]). Das wissende Erfassen und Durchdenken eines dichterischen Bildes widerspricht seinem leidenschaftlichen Gefühl, das zu allererst die Hochstimmung der Seele, den Erlebnisfaktor von der Kunst als ihre tiefste Auswirkung fordert.

Vom Sinngedicht verlangt Treitschke eine rechte lakonische Kraft [205]). Er findet darin schon eine starke Neigung zur Prosa und stellt es deshalb zusammen mit der Fabel auf die Grenze zwischen Prosa und Poesie [206]).

---

[196]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 202.
[197]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Uhland. 1867. Seite 290.
[198]) Ebenda. Seite 291.
[199]) Politik. Bd. I. Seite 246.
[200]) Ebenda.
[201]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 97.
[202]) Ebenda.
[203]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Seite 292.
[204]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1886. Milton. Seite 33.
[205]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Uhland. Seite 295.
[206]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Lessing. Seite 643.

KAPITEL IV.

1. Kunst und Wissenschaft.

Es wurde schon einmal betont [1]), daß Treitschke im Künstlertum den besten Weg fand, dem Sinnen und Trachten der Menschen, wie es sich gerade aus dem Gemütsleben ergibt, nahezukommen. Für ihn versagte die Wissenschaft an sich vor den Rätseln des Lebens, denen nur ein gefühlsmäßiges Verstehen genügend Klarheit geben kann. Gelehrten- und Künstlertum stehen sich als Antipoden gegenüber [2]). Während die Wissenschaft analysierend den breiten dornigen Pfad zur Wahrheit offen darlegt, induktiv fühlend und forschend, ohne je den abschließenden Rahmen um das gefundene Bild zu legen, tritt der Künstler mit seinem fertigen Werk vor uns hin, dem man weder Schweiß noch Mühe der angewandten Arbeit ansieht [3]). Kunst und Wissenschaft sind bei Treitschke als zwei getrennte Geistestätigkeiten anzusehen, Unterschied der Darstellungsform, der Methode. Verbindende Momente liegen jedoch in den großen weiten Stoffen, dem Material, das beide gebrauchen. Es ist besonders die Geschichte, die Sammlerin all der vielen Gewässer, welche auf den verschiedensten Gebieten der Wissenschaft und der Kunst entspringen und strömen, die ein verknüpfendes Glied darstellt, eine Anschauung, die auch Wilhelm von Humboldt vertritt [4]). Sie war für Treitschke, den Historiker, zum Erlebnis geworden, und bot ihm [5]) die Erfüllung dessen, was er in seiner künstlerischen Bejahung betonte. Treitschke ging in seiner wissenschaftlichen Methodik seinen eigenen Weg. Er tritt an die Wissenschaft intuitiv denkend heran, ein Beweis mehr für sein zum Künstlerischen neigendes Empfinden, ein getreues Abbild beinahe der Goetheschen Einstellung zur Wissenschaft. Wie dieser betrachtet er ihre Wandlungen und Irrtümer vor allem in der Auswirkung auf den ganzen Menschen. Ihn reizte die lebendige Kraft der dahinterstehenden Persönlichkeit, deren seelisches Erleben wieder zum seinigen werden mußte, um den höchsten Grad des Verstehens zu schaffen. Daß er in diesem Sinne, im Künstlerischen für ihn eine Selbstverständlichkeit, vor dem Abstrakten zurückschreckte, ist leicht erklärlich. Aus der Vielheit und Umfassenheit der Wissenschaft, die allen alles zu sagen hat, ergibt sich bei Treitschke die

---

[1]) Kap. 1. Vergl. Seite 20/21.
[2]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Kleist S. 187.
[3]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 30. 7. 54.
[4]) Vgl. Wilh. v. Humboldt. Die Aufg. d. Gesch. Schr. 1822.
[5]) Vgl. Kap. IV. Abschnitt Kunst und Religion.

umfassende Wichtigkeit derselben, indem sie in einer großen Synthese die Herzen zusammenführt, während die Kunst, nur dem Genius, der Persönlichkeit geschenkt, den Schaffenden so leicht vereinzelt [6]). Das Publikum der Zeit um das Jahr 1850 ist vorwiegend kritisch-materialistisch eingestellt. Gerade diese Zeitstimmung ist für Treitschke, dem Idealisten, ein Antrieb mehr zu poetischem Arbeiten. Er gesteht von seiner Gegenwart, daß sie durch ihre wissenschaftlichen Arbeiten wunderbar groß sei und er sich in jener in Genuß und Tat rasch lebenden Generation heimisch fühle, aber, die Klage des echten Künstlers, das Gemüt verkümmert in solchen Tagen.

Dem trockenen Zahlenwesen und der ideenlosen Sentimentalität gegenüber, hat die Kunst die segensreiche Aufgabe, die Herzen zu entzünden [7]). Diese Stelle deutet zu gleich Treitschkes übermächtigen Glauben an die Aufgabe des Künstlers an, das Emporheben über den Dunst und die Hast der Stunde zu reineren, lichten Höhen, eine Wirkung, die in solchen Ausmaßen die Wissenschaft nicht erreichen kann. Sie ist an die Erde gebunden, einseitig auf Verstand und Willenstätigkeit aufgebaut, während das echte Künstlertum diese samt dem Gemüt und der spielenden Phantasie umfaßt.

In enger Verbindung mit der Wissenschaft steht bei Treitschke die künstlerische Kritik. Er verlangt vom Kritiker, sich dem Gegenstand genau anzupassen. Eine lebendige Kritik ist nur dann wahrhaft möglich, wenn der Kritiker den Entwicklungsgang des Künstlers übersieht. Es ist seine unerläßliche Pflicht, tiefer auf das Detail einzugehen [8]). Eine allzu nüchterne Kritik darf der Künstler bekämpfen. Treitschke liebt als Kritiker jene edle männliche Einseitigkeit, die auch Lessing zierte. Sie steht ihm unendlich höher, als die echt moderne Vielseitigkeit der Gesichtspunkte, die letzten Endes zu gar keinem Resultat kommen. Da er das geistige Leben eines Volkes als einen ewigen Kampf auffaßt, vermag er nicht einzusehen, daß die Kritik anders als einseitig sein kann. Nur Kunst und Geschichtsschreibung nehmen einen höheren Standpunkt ein [9]). Auch als Kritiker sucht Treitschke die Persönlichkeit hinter dem Werke, denn neben dem absoluten ästhetischen Werte und seiner historischen Bedeutung liegt noch ein höchst persönliches Element, das gebieterisch Verständnis fordert. Das Suchen desselben wird selten unbelohnt bleiben, weil es dem Leben der Zeit, der wertgebenden Tat eines Genius entsprechend dem Sucher zum neuen leuchtenden Stern wird. Bei Treitschke ist die Kritik eine stark gefühlsmäßige. Wir haben bei ihm das Hineindeuten eigenen Erlebens, besonders vom künstlerischen und politischen Standpunkte aus gesehen. Treitschkes Zeit, sie ist darin gegensätzlich, — folgt nach

---

[6]) H. v. Tr. Gesch. d. d. Lit. (Spiero) Seite 231.
[7]) Cornicelius. Briefe Bd. 2. v. 16. 6. 59.
[8]) Cornicelius. Briefe Bd. 2. v. 16. 5. 59.
[9]) Cornicelius. Briefe Bd. 1 v. 13. 1. 56.

anfänglichem Tasten den realistischen kritischen Tendenzen, wie sie Robert Prutz und der Oesterreicher F. Kürnberger vertreten. Scharf stehen Treitschkes kritischer Auffassung die Gebrüder Hart in den 80er Jahren gegenüber [10]). Mit Treitschke eins im Glauben an die Zukunft der deutschen Dichtung, treten sie gegen den von ihm betonten Subjektivismus in der Kritik auf. Treitschke ist ein Kritiker ganz in Hegelscher Richtung wie A. Ruge, mit dem er auffällig verwandte Züge trägt. Beide achten auf die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge. Wie Ruge steht auch Treitschke im Kampf gegen die Romantik, die er als religiöse und politische Reaktion bekämpft, deren exotische Auffassung er verwirft. Beide begrüßen Platen als den Wegweiser aus der romantischen Verwirrung zur klassischen Strenge [11]).

Es wurde darauf hingewiesen, daß Treitschke, durchdrungen von dem Idealismus seiner Tage, versuchte, diesen in seiner vollen überlieferten Form dem drängenden Realismus gegenüber zu bewahren. Der Widerspruch des Historikers und Künstlers in ihm, Fortschritt und Beharrung zugleich, entlockte ihm hier und dort Aeußerungen, die den realistischen Lebens- und Zeitverhältnissen nähertraten und die zeigten, daß er trotz aller Verneinung derselben dem Fühlen der Stunde nahe blieb. Zu tief wurzelte aber in seinem leidenschaftlichen Charakter das Persönlichkeitsgefühl, als daß sein an Hegel geschultes künstlerisches Denken und Empfinden den neuen Eindrücken unbedingt folgte. Den Höhepunkt des Lebens fand er im Reich des absoluten Geistes, daraus die Kunst emporragt. Die Begeisterung Treitschkes gerade für Hegels Deutung der klassischen Kunst, die in ihrer wahren Schönheit Gehalt und Form verbindet, zeigt seine plastische Anschauungsweise. Treitschke geht aber stets seinen eigenen Weg, wenn er das Formideal Hegels auch auf die Kunst überträgt, die jener als zur romantischen Kunstform gehörig betrachtet, in der schon der geistige Gehalt die sinnliche Form übertrifft. Es wurde erwähnt, daß Treitschke, in der Kunst konservativ, an eine schon einmal stattgefundene klassische Vollendung, eben der Antike glaubte. Hier geht er wieder seinen eigenen Weg entgegen der Hegelschen Ansicht, daß „jeder Stil der Kunst nur zeitliche Manifestation und Stufe des ewigen Geistes“ sei. Für ihn gibt es eine irdisch vollendete Begrenzung der Kunst, keine unendliche Vollendung, wie sie auf der Verbindung des klassischen und romantischen Geistes beruht [12]). In Kunst, Religion und Philosophie wirkte dieselbe Wahrheit, „daß sich selbst durch die eigene Bewegung Finden und Aneignen“ [13]), eine Wahrheit, welche die Kunst in der Form der sinnlichen Anschauung darstellt, als Ausdruck der eigen-

---

[10]) Vgl. Kritische Waffengänge 1882 ff.
[11]) Vergl. Märker-Stammler Bd. II. Seite 156.
[12]) Vgl. F. Strich. Deutsche Klassik und Romantik 1922.
[13]) Vgl. Eucken. Die Lebensanschauungen der großen Denker.

mächtigen tatkräftigen Persönlichkeit. Treitschke sieht wie Hegel den höchsten Wert des Menschen darin, daß er am geistigen Schaffen teilnehmen kann, daß die innere Bildung ihn weit über die Niederungen des Lebens emporhebt. Nur aus dieser Hegelschen Geisteswelt ist die Kunstauffassung Treitschkes zu verstehen, die aus ihrem hehren Reich alles Dunkle verbannt wissen wollte, — daraus die Subjektivität herzuleiten, die eine Unruhe, eine rastlose Leidenschaftlichkeit in ihm erzeugt, Momente, die ihn Schopenhauer mit seinem rein kontemplativen Verhalten zurückweisen lassen. Erstrebte doch dieser zur Milderung des Erdenelendes durch die Kunst eine objektive Erfassung des Gehaltes der Dinge, eine Leidenschaftslosigkeit, eine Verschmähung des selbstischen Interesses. Treitschke lehnt Schopenhauers Philosophie, die törichte Lehre von dem Glücke des einsamen Weisen ab. „Meine Lebensweisheit lautet, daß wir arme Kreaturen ein wenig Glück brauchen, um sittlich und glücklich zu leben“ [14]). Der künstlerische Genius Treitschkes, besonders seine Auswirkung im dramatischen Helden, bleibt auf dem Boden der Natürlichkeit; Schopenhauers künstlerisches Fühlen vergißt das Welttreiben auf seinem kontemplativen Weg zur vollkommenen Objektivität. Die Kraft, die bei Treitschke-Hegel in dem Suchen und Erkämpfen der großen Idee liegt, im dramatischen Erleben auf Raum und Zeit verteilt, wird bei Schopenhauer zur Kraft des unmittelbaren Eindruckes, zur Erregung einer willenslosen Stimmung, die in ungeheure Ruhe und Stille versinkt.

Mit Schelling sieht Treitschke die Natur und das sinnliche Element, — ein Wesenszug der Romantik — als etwas Großes und Schwerwiegendes an, ohne das die künstlerischen Eindrücke und Produktionen für die Umwelt wirkungslos sind. Aus der Natur entsteht bei ihm wie bei Schelling die Persönlichkeit, die Konzentration des Göttlichen im echt Menschlichen, die Verbindung von Subjekt und Objekt. Während bei Schelling das Kunstwerk Unendlichkeit kündet, so bei Treitschke Endlichkeit, Sinnlichkeit. Diese Gegensätzlichkeit kennzeichnet auch sein Ausspruch, daß von Schelling nichts Gutes in unser Fleisch und Blut übergegangen sei [15]). Wenn die Kunst bei Schelling als die einzige und ewige Offenbarung gilt, der einzelne sich der Einheit des Ganzen unterordnen muß, ist bei Treitschke die Tätigkeit der künstlerischen Persönlichkeit eine freie und ungebundene; sein künstlerisches Individuum ist für sich und will aus sich sein. Es ist immer zu allererst eine sittliche Persönlichkeit, denn das Ethos ist ein ausschlaggebender Zustand für Künstler und Kunstwerk. Hier wiegt die Treitschkesche historische Auffassung nach, die in den großen Menschen der Weltgeschichte die Werkzeuge einer göttlichen Idee erkennt. Als Prophet, als Staatsmann, als König, als Dichter erscheint der Held, wie auch bei Car-

---

[14]) Cornicelius. Briefe Bd. II. V. 1. 3. 66.
[15]) Cornicelius. Briefe Bd. II. v. 1. 12. 61.

lyle [16]), und erregt die schlummernden Kräfte zur geschichtlichen Tat. In der großen Individualität findet das Leben einer Zeit Zentrum und Seele.

Der Pessimismus an sich, als Betonung des Leidvollen, ist für Treitschke insgemein eine Sünde begabter Menschen. Nur ein heller Kopf wird die Widersprüche des Lebens durchschauen, nur ein tiefes Gemüt sie in ihrer vollen Schwere empfinden. Es wurde schon einmal darauf hingewiesen, daß Treitschke in echt künstlerischer Weise den Gelehrten dort haltmachen läßt, wo wie bei Schelling die geheimnisvolle, der Vernunft nie ganz zugängliche Welt der subjektiven, innerlich erlebten Gemütswahrheiten beginnt [17]). Daß der Künstler die düsteren Seiten des Lebens besser erfaßt und gründlicher erkennt, dieselben deshalb auch tiefer auszudrücken versteht als der Wissenschaftler, ist für Treitschke gewiß. Diese Erkentnis gibt, wie er glaubt, den tragischen Künstlern und Dichtern eine gewisse reformatorische Strenge, der Tragik des Lebens entnommen, die ihre Werke überschattet, eine Strenge, die von der großen Masse als unsittlich gebrandmarkt wird . Jener Pessimismus ist bei ihm, dem Idealisten, aber stets mit einem Glauben an den Sieg des Geistes über die Gebrechen der Welt verbunden. Ein tief melancholisches Gedicht wird dem Poeten nur dann gelingen, wenn ihm, ob auch verhüllt und verborgen dieser Glaube lebt, der bei jedem echten Dichter vorhanden war, selbst in dem schwermütigsten Gedichte, das je in den Nebeln Altenglands ersonnen ward, in Walter Raleighs „the lye“ [18]).

Treitsche hat mit regem Interesse Vischers Aesthetik gelesen. Er hat in ihr, besonders in der Kunstlehre, gewissermaßen den Führer seiner künstlerischen Neigungen gefunden, wenigstens was die Schaffung des Formhaften und Formbetonten, also den äußeren Aufbau eines Kunstwerkes betrifft. Inhaltlich sieht er wie Vischer in den sittlichen Mächten des öffentlichen Lebens, in Staat, Geschichte und Politik [19]), eine wahre Stätte für alles Schöne, Künstlerische. Treitschke findet das eigentliche Wesen und den Wert alles Schönen in der Kunst mit Hegel vor allem in logischen Gedanken. „Der wahre Nerv ist der wahrhafte Gedanke; nur wenn er wahr ist, ist das Gefühl auch wahrhafter Art“ (Hegel). Darin ist ebenfalls Treitschkes Abneigung gegen die Romantik bedingt, welche die Religion eng mit der Kunst verbunden wissen wollte. Selbstverständlich ist das Gestalten auch bei ihm ein Können von innen heraus, nur daß er nicht im religiösen Gehalt, in der Sehnsucht nach dem Ewigen, den größten Wert der Kunst beschlossen sah [20]). Für ihn ist die Kunst in

---

[16]) Mehlis. Lehrbuch der Geschichtsphilosophie. Berlin 1915. Seite 501.
[17]) Deutsche Geschichte. Bd. V. Seite 227.
[18]) Hist. u. pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 725.
[19]) Vgl. Kap. IV. Kunst und Staat.
[20]) Vgl. Kap. IV. Kunst und Religion.

sich etwas Göttliches, eine Ansicht, mit der er dann selbstverständlich im Widerspruch zu manchem seiner romantisch christlich eingestellten Zeitgenossen, wie etwa Deutinger steht [21]).

Treitschke mußte es erleben, und gerade seine ideal denkende Persönlichkeit hat furchtbar darunter gelitten, daß das geistige Arbeiten, das Schaffen im Glauben an höhere Ideen, vor der Betonung des Menschlichen im rein Menschlichen, seinem Verhalten zur Natur und zur Gesellschaft zurücktreten mußte, daß die Welt der idealistischen Dichtung und Kunst der materiellen Zeitauffassung weichen mußte. Er hat vom Standpunkt des Historikers, Politikers und Wirtschaftlers diese Entwicklung laut begrüßt, von seiner künstlerischen Stellung aber, und das ist ein Beweis für die ungeheure Spannkraft seines Fühlens und Denkens, die eine solche Belastungsprobe einer aufregenden andauernden Gegensätzlichkeit aushielt, aufs tiefste bedauert. Sein Idealismus ist aber mehr ein Versuch, den aufsteigenden Realismus abzuwehren, indem er mit aller Kraft die ererbten Ideen und ihre Ziele zu erhalten und von neuem zu beleben versucht. Treitschke weist hierin viele verwandte Züge mit Carlyle auf. Wie jener wurzelt er im reformatorischen Christentum. Von allem gesetzmäßig vorgeschriebenen Glauben frei, ist beider Streben die rein menschliche, einfach klare Wahrheit [22]). Bei beiden zeigt die Persönlichkeit eine trotzige Weltüberlegenheit und „unternimmt einen unerbittlichen Kampf gegen alle Schäden und alle Unwahrhaftigkeit der gesellschaftlichen Umgebung, namentlich gegen die Herabdrückung des Menschen durch die moderne Industrie und Maschinenarbeit, sowie gegen die Alleinherrschaft der wirtschaftlichen Gesetze“ [23]). In Treitschke lebt als dem echten Idealisten jene wahre Humanität, die Mensch und Natur harmonisch zu verbinden sucht. Mit seiner Verachtung des Realismus, besonders des Naturalismus, steht Treitschke durchaus nicht allein, wie z. B. E. v. Hartmann den Naturalismus auf das schärfste kritisierte.

Dichtung, Philosophie und Geschichte sind bei Treitschke die drei idealen Zweige aller Literatur. Sie berühren jeden Menschen unmittelbar und reichen mit ihren Meisterwerken bis zu den Höhen der Menschheit empor. Sie bleiben in ihrem innersten Wesen trotz steten Formwechsels und Erweiterung des Gesichtskreises der Menschheit unverändert. Das Tragische bleibt alle Zeit tragisch, das Komische komisch, wie groß auch der Abstand zwischen dem Theater der Hellenen und den Dramen Shakespeares, Molieres, Schillers erscheinen mag [24]). Wie für den Dichter, so gilt bei

---

[21]) Vgl. Deutinger, Das Verhältnis der Kunst zum Christentum. Verhältnis der Poesie zur Religion. Max Ettlinger, Gesch. d. Philosophie v. d. Romantik bis zur Gegenwart.

[22]) Eucken. Die Lebensanschauungen der großen Denker. S. 529.

[23]) Ebenda.

[24]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Bd. V. 1897. S. 447 ff.

Treitschke auch für den Geschichtsschreiber als ein untrügliches Kriterium der Befähigung die sittliche Energie[25]). Nüchtern und klar sieht jedoch der Historiker die Kleinheit und das Alltagsmisere der mächtigen Charaktere, die in ihrem heroischen Kampf den Poeten so ideal erscheinen. Treitschkes realer Blick für die Dinge des Lebens biegt ihn stets wieder von dem hohen Fluge feierlich gestimmter Stunden ab und zieht ihn unbarmherzig, — sein Wollen bricht hier an der Uebermacht der Veranlagung, die zudem ganz unter dem Druck der Zeitverhältnisse steht, — zu einer nüchternen Einstellung und Auffassung zurück. Immer wieder erhält der klare, gerade Weg, der ihn mit der Vollendung im Idealismus verbinden soll, ein abbiegendes Teilstück, so daß sein ganzes Emporwärtsstreben im Leben als eine gebrochene Linie erscheint, ein Schicksal, das er mit vielen seiner ideal eingestellten Zeitgenossen teilt. In seinen Tagen gingen die Wogen der Weltgeschichte hoch: die Zeit erweckte gewaltige Hoffnungen, denen dann wieder die Enttäuschung folgte. Er hält es für unmöglich, daß ein Künstler in solchen erregten Tagen den übereichen Stoff benutzen kann, den die Zeit ihm bietet. Die Unruhe einer Zeit steht einer harmonischen Menschenbildung gegenüber und zerstört damit auch die Ruhe des künstlerischen Schaffens. Der Historiker dagegen greift in die flutende Geschichte ein, erlebt das Große in Politik und Wirtschaft, um es seinem Erlebniscarakter gemäß zu vollenden. Seinem Spruche verfällt alles, was unter den Menschen eine Macht gewesen ist. Er wird gern von den menschlichen Mängeln der großen Denker und Dichter schweigen. „Wenn aber die Person des großen Dichters ein verführerisches Vorbild geworden ist für ein ganzes Geschlecht, — die Stelle zeigt das tiefe Ethos des Künstlers und Historikers Treitschke — dann soll der Historiker der traurigen Pflicht sich nicht entziehen, auch über Verhältnisse des häuslichen Lebens zu reden, die er sonst willig der Spürkraft der literarischen Topfgräber überläßt“ [26]). Treitschkes höchste geschichtliche Auffassung und Deutung, das Erleben und die Erfassung der Persönlichkeiten ist ganz und gar, wie er selbst gesteht, künstlerisch eingestellt. Nicht nur wie auch Hedwig Rau zeigt[27]), die Anschauung, sondern vor allem das Erlebnis verbindet bei ihm eng den Historiker mit dem Künstler. „Geschichte im höchsten Sinne ist Darstellung des Lebens und muß also selbst erlebt sein“ [28]). In dem vollen Durchkosten der inneren und fremden Ideenwelt, dem tiefsten Erleben der eigenen und anderen Persönlichkeit, ist das beste Zeichen des zu allererst künstlerischen Fühlens und Betrachtens der Geschichte gegeben. In Treitschke regt sich die Künstlerseele, die übrigens nach seiner Anschauung in jedem ech-

---

[25]) Lit. Zentralblatt Rez. Nr. 7. Anh. Hist. u. pol. Aufs. 1897.
[26]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1897. Byron. Seite 358.
[27]) Hedwig Rau. Geschichtsphilosoph. Ged. b. H. v. Tr. Seite 75.
[28]) Cornicelius. Briefe. Bd. III. v. 23. 9. 86.

ten Menschen schlummert, wenn er bei der Bearbeitung eines historischen Stoffes auf den gewaltigen Tat- und Geistesmenschen stößt. Aber auch hier vergißt sein ethisch eingestellter Sinn nicht die Frage, ob jene bewundernswürdige Heldenkraft dem Geiste der Geschichte gefolgt sei, den die Sittlichkeit in ihr verlange [29]). Der Ideenreichtum, das Pathos der Wahrhaftigkeit, die Macht der Phantasie machen den Historiker wie den Künstler und Dichter. Der Schwung des Stiles und der Sinn für das Große führen beide in ihrem Schaffen zusammen. Es wurde auf die Vorliebe Treitschkes für den dramatisch handelnden Helden hingewiesen. Auch hier liegt ein verbindendes Moment mit der Geschichte, in der ihm nur die Männer der Tat als eigentliche historische Helden galten. Sie entscheiden die großen Machtkämpfe der Geschichte, während er von den Gewaltigen in Kunst und Wissenschaft glaubt, daß die neuen Gebilde des Völkerlebens nicht ohne sie möglich wurden [30]). Gelehrte und Künstler gehören wohl mit zur Geschichte, aber das geschichtliche Leben geht nicht in ihrem idealen Schaffen auf [31]). Jener freudige Drang in Treitschke, Geschichte um der Geschichte willen zu schreiben, läßt ihn wenig Neigung verspüren, genau wie den Künstler, Zweck und Aufgabe der Arbeiten, die ihre Rechtfertigung in sich selber tragen sollen, in die Breite zu erörtern [32]). Wie sehr Treitschke den Erlebnischarakter des schaffenden Historikers gleich dem des dramatischen Dichters setzt, beweist eine Briefstelle, in der er gesteht, daß niemand ein Geschichtswerk und ein Drama zu gleicher Zeit schreiben könne; ganz besonders er selbst nicht — Treitschke glaubte in jener Zeit noch an seinen Beruf zum Dichtertum —, dem das Schreiben ebenso schwer wird als das Reden leicht — „und steckt wirklich etwas von einem Künstler in mir, so wird es sich auch halten“ [33]).

Der Dichter kann mit der Geschichte machen, was er will. Nur hüte er sich davor, daß seine Hörer schon ein anderes Bild der von ihm geschilderten historischen Person im Herzen tragen als er selbst. Der historische Stoff und die historische Wahrheit bedingen also zum mindesten in diesem Falle die entsprechende Annäherung des Dichters. Anders war es mit dem Schillerschen Don Carlos. Hier hat der Dichter vor der Entdeckung der geschichtlichen Wahrheit den Volksglauben bestimmt und ihm jene Meinung gegeben, die stets vor der der Geschichte bestehen wird [34]). Im Geschichtsschreiber soll künstlerische und wissenschaftliche Begabung vorhanden sein. Die enge

---

[29]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Frk. Staatsl. u. d. B. Seite 3.
[30]) Ebende. Bd. IV. 1897. Die Aufgabe des Geschichtsschreibers. Seite 448 ff.
[31]) Politik. Bd. I. Leipzig. Seite 64.
[32]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Bd. IV. 1897. Die Aufgabe des Geschichtsschreibers. Seite 444.
[33]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 10. 6. 64.
[34]) Ebenda. Bd. III/1. v. 1. 3. 76.

Wechselwirkung zwischen Geschichte und Kunst bedingt, daß die Geschichte auch im Künstler den Helden ehrt [35]). Wie über der Welt der persönlichen Freiheit, über dem Kommen und Gehen der historischen Personen Gesetze walten, deren göttliche Vernunft wir zuweilen ahnen, aber nie ergründen, so waltet auch in der Kunst die anregende Kraft einer fernen Welt, deren Göttlichkeit ein Kunstwerk ahnen läßt [36]). Die ergreifende Macht eines Werkes liegt stets in der starken Persönlichkeit des Erzählers. Seine Sittlichkeit muß frei aussprechen, was das Gewirr der Tatsachen für die sittliche Welt bedeutet. Anders kann der epische Dichter handeln, der in einer frei erfundenen Fabel die Nemesis walten läßt [37]).

Wir finden bei Treitschke als Historiker ein liebevolles Verständnis für Menschenschicksal und Menschentum. Zu seiner schöpferischen Gestaltungskraft, die nicht ruht, bis sie aus notdürftigen oder getrübten Quellen ein lebendiges Bild des Geschehenen gewonnen hat, tritt bei ihm eine völlige Beherrschung des Stoffes, die nach seinen Eingeständnissen der geschichtlichen Erzählung die ruhige Schönheit des Kunstwerkes gebe. Nicht nur dem Inhalt nach, sondern auch der Form gemäß, fühlen sich bei ihm Geschichte und Kunstwerk verbunden, wie Treitschke überhaupt ohne die enge Verbindung von Künstlertum und Gelehrsamkeit nicht zu denken ist. Es ist dies eine Tatsache, die nur solchen Geistern möglich ist, die am Ende einer alten idealen, am Anfang einer neuen Geistesrichtung stehen, und in denen noch lange das Abendrot einer untergehenden Sonne nachleuchtet, im Verdämmern noch der glänzendste Beweis einer stolzen herben Herrlichkeit. So hat es schon Treitschkes Zeit von ihm empfunden. Kritiker, wie Hermann Grimm und Viktor Hehn stimmten ihm zu. Hehn fand bei Treitschke die beste Geschichte der neueren deutschen Literatur und wurde durch ihn angeregt, alte Goethestudien zu seinen „Gedanken über Goethe" auszuarbeiten. Grimm nennt Treitschkes Deutsche Geschichte ein Monument, „so einfach und so schön". Cornicelius, der auf diese Aeußerung der Zeitgenossen hinweist, gesteht: „Es ist, als hätte den Künstler Treitschke die unbewußte Erinnerung an das Diwanwort Goethes aufgeregt: „Schöpft des Dichters reine Hand, Wasser wird sich ballen" [38])."

2. Kunst und Religion.

Die streng religiöse Erziehung des Elternhauses hatte dem jungen Treitschke einen positiven Protestantismus mit auf den Lebensweg gegeben. Der Glaube an die absolute Freiheit eines Christenmenschen von jeder Form und Gebundenheit, wie der Protestan-

---

[35]) H. v. Tr. Gesch. d. d. Lit. (Spiero) S. 189.
[36]) Deutsche Geschichte Bd. 5. Seite 649.
[37]) Deutsche Geschichte Bd. 4. Seite 471.
[38]) Cornicelius. Briefe. Bd. III/2. Seite 488.

tismus ihn in sich birgt, ließ ihn jedoch bald den Weg beschreiten, den die gebildeten Protestanten des 19. Jahrhunderts fast alle gegangen sind, zu einem selbstbestimmenden Rationalismus. Ethos und persönliche Frömmigkeit, wenn man seine Ehrfurcht vor den waltenden Normen der Geschichte so nennen will, lassen jedoch stets wieder den festen religiösen Grund in seiner Seele entdecken, den die frommen Eltern hineingelegt. Er fand den größeren Lebensgewinn darin, ein freier subjektiver Mensch sein zu können, ungestört von einem Objektivismus, wie ihn eine streng gläubige Religion fordert. Für Treitschke liegt das Wesen des Glaubens in der Form der persönlichen Ueberzeugung. „Wer erlöst sein will, muß seinen eigenen persönlichen Glauben haben“ [39]). Lessings religiöse Ideen führen seinen suchenden Geist, — jene Ideen, die auch mit ihrem Rationalismus die ganze deutsche Literatur allmählich erfüllten, — dahin, daß der Konflikt mit der Offenbarung der christlichen Religion unvermeidlich blieb. Hermann Haering bemerkt in seinem Aufsatz „Ueber Treitschke und seine Religion“ [40]) treffend dazu, daß daraus fast zwangsläufig sich bei ihm eine eigene Weltanschauung entfaltete. Bei aller subjektiven Einstellung verkennt er nicht die Bedeutung, welche einer jeden Religion in ihrer Art zukommt. Das ihm vorteilhaft und richtig Erscheinende nimmt Treitschke zum eigenen Gunsten heraus und bildet so seine persönliche religiöse Meinung. Die Liebe des Christentums, die Toleranz der Humanität, die Weltvernunft der Antike mit ihrem Schönheitskult vereinigen sich bei ihm zu einem freien Glauben, dessen Grundton im Kultus des Protestantismus schwingt. In ihm ist es die Idee der Kantschen Pflicht, welche die wahre geistige Freiheit gibt, die er im Katholizismus aufgehoben findet [41]). In der Nüchternheit des Protestantismus liegt für ihn die Wurzel der Freiheitsidee, jene sittliche Weltanschauung, welche den Schwerpunkt der Welt in das Gewissen verlegt. Gesinnung und Tat können allein über den Wert eines Menschen entscheiden [42]). Die Heroen der deutschen klassischen Zeit betrachtete er als die stärksten Vertreter dieser Richtung, „der dogmenfreien Religion der Sittlichkeit“ [43]). Dieser Glaube an die Persönlichkeit, an das sich „selbsterlösende Individuum“ trat aber bald vor der aus seinem Studium der Geschichte sich ergebenden Auffassung einer höheren Macht „hinter allem menschlichen Geschehen“ [44]) zurück. Er sah „in der großen Tragödie der deutschen Geschichte jene höhere Führung handgreiflich vor Augen — , die uns nicht sinken lassen wird, wenn ich über dem Staube menschlicher Torheit und

---

[39]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1886. Milton. Seite 10.
[40]) Vgl. Aus Politik und Gesch. 1928. S. 218 ff.
[41]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. Br. v. 2. 9. 55.
[42]) Vgl. Hedwig Rau. Geschichtsphilosophische Gedanken bei H. v. Treitschke. Seite 53.
[43]) Ebenda.
[44]) Ebenda.

Sünde das erhabene Lächeln einer göttlichen Macht erkannte, welche weiß, daß sie uns zum Ziele führt“ [45]). Die Geschichte wurde zum „Inhalt seines Glaubens dadurch, daß die Vertiefung in sie ihn von ihrer Vernünftigkeit und Sinnhaftigkeit und damit von dem Walten einer höheren Macht in ihr überzeugt hatte“ [46]). Die Vorstellung dieser Macht ist aber eine unbestimmte bei ihm. An einen persönlichen Gott glaubte er nicht, das verbietet ihm das monumentale „omnis determinatio est negatio“ Spinozas [47]). Die ewige Vernunft waltet mit ihrer Ordnung und Zweckmäßigkeit in der Weltgeschichte. Ihr bester Dienst liegt in der getreuen Einhaltung des Ethos. Das spätere Leben führte Treitschke wieder mehr zum christlichen Glauben zurück [48]). Dies war bedingt durch harte Schläge des Schicksals, die ihn schmerzvoll trafen. Er bekannte sich wieder „zu der Vorstellung eines transzendenten Gottes in den Formen der christlichen Glaubensanschauung“ [49]).

Dem Verhältnis Treitschkes zur Religion entspricht auch seine Anschauung über das Verhältnis von Religion und Kunst. Die Darstellung der Religion in der Kunst ist stets durch den überzeugten Glauben an ein Weiterleben im Jenseits bestimmt. Das allgemeine Kennzeichen eines religiösen Kunstwerkes ist durch das Herausfühlen einer übersinnlichen Welt gegeben. Der Dichter, welcher im Sinne eines religiös erfaßten Lebens schafft, arbeitet stets einem Ideale zu, besser einer Idee, die außer ihm steht. Seine Gedanken spielen auf etwas Objektives. Diesen objektiven Sinn der christlichen Kunst zeigt uns das Wort Augustins in seinen Konfessionen [50]). „Das Schöne, welches aus der Seele des Künstlers in die geschickten Hände übertritt, stammt von jener Schönheit, die über den Seelen ist.“ Heinrich von Treitschkes religiöse Auffassung geht dahin, daß der Glaube an ein Jenseits mit unserm Erdenglücke und unserer irdischen Tugend nichts zu tun habe. Asketische Toren verderben sich „die köstliche Neige der Zeit mit dem Gedanken der Ewigkeit“ [51]). Daraus ergibt sich von dem soeben Gesagten aus gesehen bei Treitschke eine weite Ablehnung der Jenseitsidee in der Kunst, die gerade das christliche künstlerische Fühlen bestimmt. Damit ist aber zugleich auch eine künstlerische christliche Ideenerfassung bei ihm in Frage gestellt, — es gilt dieses — es wird ausdrücklich betont — im ganzen nur für die Höhe seines Lebens — zumal auch seine rein subjektive, religiöse und künstlerische Auf-

---

[45]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. vom 11. 8. 1860.
[46]) Hedwig Rau. Geschichtsphilosophische Gedanken bei H. v. Treitschke. S. 54.
[47]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 11. 8. 1860.
[48]) Hedwig Rau. Geschichtsphilosophische Gedanken bei H. v. Treitschke. Seite 58/59.
[49]) Ebenda. Seite 62.
[50]) Confessiones X 33.
[51]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Keller. S. 298.

fassung zu der objektiv sehenden positiven christlichen Kunst im scharfen Widerspruch steht. Jenes Analytische, wie es aus dem Glauben des Christentums an die Erlösung spricht, die in stets neuen Folgerungen sich Tag für Tag im Streben des Menschen zur Gottähnlichkeit und damit zur höchsten Schönheit wiederholt, die stete Erneuerung der zerstörten und entwürdigten inneren Welt des Geistes, steht im Gegensatz zu seiner künstlerischen Bejahung der klassisch antiken Synthese, der irdisch vollendeten Schönheit in sich. Diese subjektive Stellung läßt Treitschke auch die Darstellung der abstrakten Dinge der christlichen Religion nicht verstehen. Der positive Glaube muß seine Ideen durch Beweise zu stützen versuchen, „und was ich mir erst beweisen muß, das existiert nicht für mein künstlerisches Bewußtsein. Darum ist uns die Frömmigkeit etwas rein Negatives, die Abwesenheit alles Bösen, das heißt aller Affekte, somit etwas durchaus Unmalerisches. Darum hat es selbst ein Overbeck zu nichts mehr als einer toten religiösen Allegorie gebracht“ [52]). Das kühle protestantische Fühlen Treitschkes empfindet nicht, daß aus den abstrakten christlichen Elementen wie Sünde, Tod, Weisheit, die tiefsten menschlichen Gefühle sprechen, daß der Künstler darin sogar sein eigenes Leben in seinen tiefsten Geheimnissen geoffenbart findet, wenn er es nur versteht, in seiner stärksten religiösen Ueberzeugung zu schaffen. Andererseits ist diese Anschauung Treitschkes verständlich, wenn man bedenkt, daß die ganze theologische Lehre auf spekulativen Begriffen beruht, die künstlerisch nicht dargestellt werden können und die gar zu leicht, vor allem in einer rational eingestellten Epoche, das ganze innere Fühlen und Erleben eines nicht ganz von ihren Ideen durchdrungenen Dichters und Künstlers in allegorischer Deutung überwuchern.

In dem Protestantismus, sahen wir, fand Treitschke den Begriff der persönlichen Freiheit und den Begriff der Pflicht gegeben. Das bedeutet, daß aus dieser Grundlage heraus, der Gang seiner Kunstauffassung dennoch ein zu allererst religiös bestimmter ist. Freiheit und Ethos sind, wie die vorhergehenden Kapitel zeigten, ausschlaggebende Faktoren des Schaffens der künstlerischen Persönlichkeit. Ihr Ziel aber, im harmonischen Kunstwerk vorhanden, ist die Schönheit, die in der Antike, im antik-deutschen Klassizismus ihre Formung gefunden. Das Triebwerk aber, durch das brennende Feuer einer züngelnden Leidenschaftlichkeit getrieben, entzündet vom gewaltigen Erlebnis ist die große, alles vergessende Liebe zum Schaffen, die mit schöpferischer Urkraft stets Neues zeugt, jene Liebe, die im Christentum in der Erfüllung des ewigen „spiritus flat, ubi vult“ ihre rastlose Erneuerung findet, — die Seele des Künstlers und Dichters überhaupt. So spiegelt sich die religiöse Weltanschau-

---

[52]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 20. 1. 55.

ung Treitschkes in seiner künstlerischen Auffassung wieder, dieser den ihr eigenartigen Zug gebend.

Für Treitschke ist die Religion ein inneres Erleben. Sie beherrscht ein Gebiet, wo die dunklen Abgründe des Menschenherzens sich auftun [53]). Auch in der Kunst ist das Erlebnis tonangebend. Bei beiden erzielt es dieselbe Wirkung, nur daß das künstlerische Erlebnis zum sichtbaren Kunstwerk wird, das religiöse hingegen die stärkste Verinnerlichung, die Vergeistigung zu Gott, d. h. bei Treitschke, — menschlich gesprochen, — zur hochmöglichsten Vernunfterfassung und Vernunftdurchdringung, erstrebt. Das durch die Zeit gegebene Erlebnis ist durch Zeitströmungen bedingt; wie zur Kunst, so hat auch jedes Zeitalter seine eigene Beziehung zu Gott [54]). Kunst und Religion in Erlebnis und Zeitauffassung gleich, in der Betrachtung der Idee verschieden, stehen in der Darstellung der äußeren Form getrennt einander gegenüber. Haering hat den Widerstreit des religiösen Fühlens in Treitschke auf die Formel gebracht, daß die christliche Tugend der Selbstverleugnung an der Tugend der Selbstbehauptung ihre Ergänzung finde [55]). Es mag dieses im religiösen Fühlen Treitschkes und dann auch nur sehr weitläufig stimmen, die Parallelsetzung der künstlerischen und religiösen Form zeigt bei ihm nicht berührbare Linien. Die christliche Kunst, deren Sein ein immer noch Mehr, ein Vollkommeneres erreichen will, die deshalb der Phantasie den weitesten Spielraum läßt, tritt bei der willensbestimmten, irdischen Kunstvollendung in Treitschke zurück. Die Unvollendung des Uebersinnlichen zerbricht an der bewußten Vollendung seiner rationalethischen, zugleich sinnlichen Auffassung. Die Verneinung und Verleugnung des Irdischen, wie sie in dem echt christlichen Kunstwerk geformt wird, ist seiner klassischen Persönlichkeitsbetonung unkünstlerisch. Von diesem Gesichtspunkt aus gesehen als Vernichtung der Selbstbestimmung, weist Treitschke die nüchterne Moral in der Kunst als erkältend ab. „Sie ist das Gegenteil echter Kunst“ [56]). Zu Memlings Bild vom Jüngsten Gericht in der Marienkirche zu Danzig bemerkt Treitschke: „Freilich, wie roh und sinnlich ist doch das ganze Dogma vom Jüngsten Tage“ [57]). Der Künstler hat das Recht, vor allem seine Begabung auszubilden und andere Pflichten dagegen zurückzusetzen. Treitschke gibt zu, daß es dabei nicht ohne sittlichen Konflikt und tragische Schuld abgeht. Das liegt an der Gebrechlichkeit der menschlichen Natur. Die wahrhaft christliche Moral hat aber keinen Zollstock. Hier gilt der Satz: „si duo faciunt idem, non est idem“ [58]).

---

[53]) Politik. Bd. I. Seite 324.
[54]) Vgl. Deutsche Geschichte. Bd. V. 1894. Seite 8.
[55]) Hermann Haering, Aus Politik und Gesch. Seite 262.
[56]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1886. Milton. Seite 6.
[57]) Cornicelius. Briefe. Bd. III. Abschn. 2. v. 10. 2. 71.
[58]) Politik. Bd. I. Seite 99/100.

Am sichersten erkennt Treitschke die Religion eines Menschen „an seiner Sittlichkeit und Duldsamkeit“ [59]). Er preist die Idee der Toleranz jener „Engherzigkeit“ gegenüber, „welche die freie Bewegung des Menschengeistes in Ewigkeit einzwängen will in den beschränkten Gedankenkreis der standard works of theology“ [60]) und des unduldsamen Staates. Für den Künstler gilt auch hier das schon vorher Gesagte. Die wahre Freiheit ist für ihn zum Schaffen ausschlaggebend.

Treitschkes religiös-künstlerische Stimmung ist eine diesseitige. Jene Fassung der christlichen Kunst: „Was droben ist, habet im Sinne, nicht was auf Erden“, — die Grundstimmung des katholisch-gläubigen Mittelalters, — weicht bei ihm dem Lob der sinnlich-irdischen Schönheit. Der Glaube an ein Jenseits „der weder sittlich, noch unsittlich, weder schön, noch unschön“ ist [61]), „mag von Dichtern mit gleichem Glücke verherrlicht oder verworfen werden. Wer darf dem wie Sphärengesang tönenden Schwunge der von diesem Glauben durchaus getränkten Oden Klopstocks oder Hölderlins sein poetisches Recht bestreiten? Und wieder, wer darf das echt künstlerische Gefühl verkennen, welches Keller treibt, die Blumen und die irdische Herrlichkeit ringsum also anzureden: „Ich wende mich vom Schrankenlosen zu eurer Anmut froh zurück.“ Dennoch aber ist Treitschke der Ansicht, „daß eine dauernde Beschäftigung mit so formlosen abstrakten Stoffen“ der Dichtkunst wenig frommt. Er verwirft aber den Spott der materialistisch fanatisch eingestellten Poeten, denn es verträgt sich nicht „mit dem Wesen der heilenden und versöhnenden Kunst, einen Glauben zu verspotten, der für Unzählige den Inbegriff alles Heiligen bildet“ [62]). „So tief ist uns doch gottlob das gesunde Heidentum, das humane Gefühl in Fleisch und Blut gedrungen, daß uns die Darstellungen des rein Menschlichen näher stehen, als die Werke der spezifisch-christlichen Kunst“ [63]).

Treitschke spricht von der tiefen Nacht der Glaubenseinheit des mittelalterlichen Katholizismus. Die Bildung desselben erscheint ihm als eine zweigeteilte mit halb antikem, halb christlichem Ideengehalt, getragen von einer tiefsinnigen Mystik und einem phantastischen Frauenkultus. Es ist für ihn wunderbar, wie aus den letzten Trümmern zweier Welten „aus griechischem Idealismus und orientalischer Nächstenliebe, eine weltbeherrschende Religion erwachsen konnte“ [64]). Der Katholizismus ist für ihn gleichsam „aus Gräbern“ entstanden, eine Abstammung, so düster und schwer, daß er deren Wesen niemals verleugnen kann. Sein Inhalt mußte auch seine

---

[59]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 19. 5. 64.
[60]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1886. Freiheit. Seite 24.
[61]) Vgl. zu diesem und folgenden H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Keller. Seite 298/99.
[62]) Ebenda.
[63]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 22. 4. 61.
[64]) Ebenda. Bd. III/1. v. 3. 8. 66.

Kunst erfüllen. „Die rein christliche Kunst hat nicht den Charakter der Heiterkeit und kann ihn gar nicht haben. Schöne Kruzifixe kann es gar nicht geben, der Anblick eines gemarterten Menschen muß häßlich sein. Daß die Kirche ein solches Symbol sich wählen konnte, beweist nur, wie fern ihr der heitere Schönheitssinn liegt“ [65]). Wir wissen, daß für Treitschke als obersten Grundsatz aller Kunst galt, „das Leib und Seele zueinander gehören und gleich berechtigt sind“ [66]). Für ihn war eben nicht die Mißachtung des Fleisches, die selbstverständlich für den positiven Christen in der Verklärung des auferstandenen Christus ihre volle Berechtigung hat, sondern die sinnlich verklärte Schönheit in ihrer antik idealen Auffassung gegeben. Zugleich erblickte er in der organisierten katholischen Kirche, — es ergibt sich bei ihm aus den religiösen Wirren seiner Zeit — die stärkste Neigung zur Theokratie und finsterem Fanatismus der Gläubigen, die dem freien Künstlertum nicht die ihm gebührende Duldung gewähren [67]). Treitschke verlangt von der Religion eine sittliche Reinigung und das hat mit der Phantasie nichts zu tun. Jene protestantischen Dichter, die aus poetischem Bedürfnisse katholisch werden, zeigen „eine trostlose Verworrenheit oder Schwäche“ — „es waren aber auch keine wahren Dichter, die das taten“. „Man soll sich nicht blenden lassen durch den phantastischen Kultus im Katholizismus“ [68]). Treitschke fühlt sich dem Katholizismus gegenüber ganz als Protestant. „Der Protestantismus ist einer unendlichen Weiterbildung fähig — er hat Lessing und Herder ertragen können und wird dereinst auch kühnere Geister ertragen; die römische Kirche bleibt ewig, was sie war“ [69]). Er sieht in ihm eine an geistigen Kräften so überschwenglich reiche Richtung, daß er auch nach der künstlerischen Verklärung seiner Ideen streben mußte. „Bereits hatte Shakespeare in Gestalten von unerreichter Großheit jene sittliche Weltanschauung des Protestantismus verkörpert, welche den Schwerpunkt der Welt in das Gewissen verlegte, die Idee der Pflicht über alle anderen stellt. Doch solche echte dramatische Kunst von Grund auf sittlich und dennoch sinnlich schön, konnte dem konfessionellen Eifer einer religiös hoch aufgerichteten Epoche nimmer mehr genug tun. Die junge Kirche bedurfte einer religiösen Dichtung, welche der Stimmung der gläubigen Gemüter hinreißenden Ausdruck gab, die Glaubenswahrheiten des gereinigten Christentums verherrlichte. Wunderbar glücklich entsprach diesem Drange das deutsche Kirchenlied, das Herrlichste, was die spezifisch religiöse Poesie der Evangelischen aufzuweisen hat, denn nur die Lyrik vermochte dem spiritualistischen, durchaus unsinnlichen Wesen des

---

[65]) Cornicelius. Briefe. Bd. III/1. v. 3. 8. 66
[66]) Ebenda.
[67]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1886. Seite 13. Milton.
[68]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 2. 9. 55.
[69]) Ebenda. Bd. II. v. 28. 6. 64.

Protestantismus gerecht zu werden“ [70]). Der nüchternen Art des Protestantismus entspricht auch nicht eine Mythenbildung. Deshalb sind für Treitschke die reinen religiösen Begriffe des Christentums poetisch ganz wertlos. Die unfehlbaren göttlichen Personen in Miltons Paradise lost lassen ihn kalt und teilnahmslos. Sie erregen in ihm eben bei seiner Auffassung des Spinoza-Satzes: „omnis determinatio est negatio“ das prosaische Bedenken der Logik, während er den ringenden und kämpfenden Gestalten, wie dem Satan Miltons, „mit dem lebendigsten Mitgefühle“ folgt [71]). Der Protestantismus in Verbindung mit der antik-humanistischen Auffassung der Zeit ist für Treitschke die Quelle, aus der die großen Dichter des deutschen Idealismus ihre gewaltigste Kraft schöpften. Aus ihm entstand jene gesamtdeutsche Bildung, der auch die ersten katholischen deutschen Dichter, die in der Geschichte der neueren Literatur wieder mitzählten — Görres, Brentano, die Boisserees „ihres Lebens besten Inhalt“ verdankten [72]).

Das wahrhafte Fortleben des Genius sieht Treitschke in der Geschichte. Hier liegt für ihn die Unsterblichkeit, die den zerfallenen Leib im großen Namen weiterleben läßt. Sie soll der Mensch nicht glauben, sondern ernst und klar erkennen. Gegen den, der diese Erkenntnis leichtfertig leugnet, soll der Dichter zu Felde ziehen [73]). Er steht an der Schwelle der Zeit, ein Rufer und Sänger auch in den Glaubenskämpfen des Lebens. Sein Wort trägt einen versöhnenden Klang, denn er soll die Menschen aus ihrer rein irdischen Liebe zur geistigen hinaufläutern, welche eine Erfüllung der künstlerischen Sehnsucht ist. Dante, Milton und Klopstock, drei Sänger einer transzendenten Welt, erfüllten, wie Treitschke glaubt, diese Idee. Dante besingt, wie die irdische Liebe sich zur himmlischen verklärt. Bei Milton ist die Hinaufläuterung des Fleisches zum Geiste ein philosophischer Satz. Klopstock aber ging vom Leide aus. Sein Gott ist der Gott der Gnade und des Erbarmens [74]). Aus ihm spricht das humane Lächeln einer milderen Epoche, der erwachsene Geist des deutschen Idealismus. Die Liebe, die vernünftige Pflicht, die antike Heiterkeit und Harmonie fanden in den dreien, trotz Verschiedenheit der Weltanschauung, ihre Erfüllung, wie es dem großen Künstlertum geziemt.

3. Kunst, Staat und Volk.

Mit Schelling ist für Treitschke der Staat das große Kunstwerk, „das, hoch erhaben über den Dingen der einzelnen Menschen, sich

---

[70]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1886. Milton. Seite 34.
[71]) Ebenda Seite 37.
[72]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 61.
[73]) H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Keller. Seite 298.
[74]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1886. Vgl. Milton. Seite 48.

selber Zweck sei und die Harmonie voll Notwendigkeit und Freiheit in dem äußeren Leben der Wirklichkeit verwirkliche“ [75]). Treitschke beurteilt ihn nicht nach religiösen, sondern nach rechtlich-sittlichen Begriffen. Dieses letztere ist für das Verhältnis von Kunst und Staat ausschlaggebend. Es ist für ihn eine Selbstverständlichkeit, daß die natürliche Ordnung der Gesellschaft aristokratisch ist und in jedem starken und fruchtbaren Kulturstaate auch bleiben muß [76]). Die Auffassung Treitschkes vom Staate ist eine ethische. Das lebendige Staatsgefühl ist für ein Volk als Ganzes, was das Pflichtgefühl für den Einzelnen ist [77]). Der Staat soll erzieherisch wirken und der Ausbildung eines gereiften Volkscharakters dienen [78]). Ergänzung und Beschränkung des Staates liegen in der sittlichen Freiheit der Persönlichkeit. Der Bürger des Treitschkeschen Staates hat ein Recht auf das höchstmögliche Maß persönlicher Freiheit, das Recht, sich selber auszuleben, alle seine Kräfte zu entfalten in Glauben und Wissen, in Handel und Wandel. Der Staat hat die sittliche Pflicht und die physische Notwendigkeit, alles zu fördern, was der persönlichen Ausbildung seiner Bürger dient, die dem Staate zu leben, sich zum Opfer zu bringen haben.

Wie ist bei Treitschke das Verhältnis der Kunst zum Staate? Er sagt einmal: „Jeder geistige Erwerb, dessen ein Volk sich rühmen darf, wirkt hinüber auf das staatliche Leben, ist ein Unterpfand mehr für seine politische Größe“ [79]). Das gilt ganz besonders für die Kunst, deren Wirkungsmöglichkeiten vor allen anderen die stärksten und am längsten nachdauernden sind. Dem Staate ist nun zu allererst die Möglichkeit gegeben, die Kunst anzuregen, zu fördern. Dieses kann, wie überhaupt die Hebung der Kultur, am glücklichsten nur in den großen Dimensionen mächtiger Staaten geschehen. Sind doch dort zu allererst die materiellen Mittel, die Wissenschaft und Kunst nun einmal bedürfen, reichlicher vorhanden als in den kleinen Staaten. Aus der Geschichte ergibt sich für Treitschke als das Normale in der Entwicklung eines Volkes, daß die Höhepunkte der literarischen und politischen Entwicklung im Ganzen zusammenfallen. Hinter dem glanzvollen Staate steht stets die Macht der im Volke und seiner Kultur wirkenden Persönlichkeit, die hinwiederum im umgekehrten Sinne die Größe des Staates, einer Nation bedingt. England ist für Treitschke ein beneidenswertes Beispiel. „Chaucer, der Dichter der Pilgerfahrt von Canterbury, steht neben dem schwarzen Prinzen und den anderen heldenhaften Besiegern Frankreichs. Dann folgt eine Epoche der politischen Macht unter Elisabeth und der

---

[75]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 115.
[76]) Briefe. Bd. III. Seite 390.
[77]) Politik. 1913. Bd. I. S.63.
[78]) Vgl. Bailleu, Preußischer Wille. 1924. Seite 250 ff.
[79]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1886. Freiheit. Seite 22.
[80]) Politik. Bd. I. Seite 46.

literarischen Blüte mit Shakespeare. Neben Cromwell steht, ein ebenso einsames Gestirn wie er, der Dichter Milton. Die Zeit des spanischen Erbfolgekrieges wird bezeichnet durch Addison und die Prosaisten, welche der modernen englischen Literatur ihren eigentümlichen Charakter, die Richtung auf den Sittenroman und die Beobachtung des wirklichen Lebens gegeben haben. In den Zeiten des Kampfes gegen die französische Revolution stehen neben Nelson, Walter Scott und Byron. Zieht man die Summe, so wird jeder den Eindruck haben, daß diese Entwicklung eine merkwürdig glückliche gewesen ist. So glücklich aber war das Los weniger Völker“ [80]). Nur eine scheinbare Ausnahme bildet hier die deutsche Literatur im 18. Jahrhundert. Dort lag aber die Schaffenskraft der großen Dichter nicht in der Stimmung der kleinen Staaten begründet, sondern darin, daß sie sich als Vertreter eines mächtigen Volkes fühlten, welches eine glorreiche Geschichte hinter sich hatte [81]). Zu unberechenbar sind die persönlichen Kräfte in Kunst und Wissenschaft, die ein eigenmächtiges, robustes Leben führen. „Solange sie etwas zu sagen haben, sprechen sie es auch aus, unbekümmert darum, wie der Staat dazu stehe“ [82]). Religion, Kunst und Wissenschaft führen ein mehr innerliches und darum vom Staate unabhängigeres Leben [83]). Das Schaffen des Künstlers ist, wie die letzte Stelle deutlich zeigt, ein ganz ungezwungenes, darauf der Staat durchaus keinen Einfluß hat. Die Kunst erzwingt sich ihren eigenen Stil und läßt sich nicht durch die Einflüsse des Staates bestimmen. „Wenn man versucht, wie das 17. und 18. Jahrhundert getan haben, von Staats wegen einen bestimmten Stil in der Kunst lehren zu wollen, so entsteht nur ein hölzernes und unlebendiges Wesen“ [84]). Durch das freie Spiel der sozialen Kräfte in Wirtschaft, Kunst und Wissenschaft, geschehen die großen Schritte der modernen Kultur. „Der Staat kann in diese ungeheure Tätigkeit der Gesellschaft nur selten schöpferisch eingreifen; er folgt ihr vielmehr, empfängt von ihr neue Aufgaben, begnügt sich, die neuen sozialen Kräfte, welche die freie Arbeit der Gesellschaft geschaffen hat, in seine Rechtsordnung aufzunehmen, sie zu fördern und mit ihren Gegensätzen auszugleichen. Also hat die in der Gesellschaft tätige persönliche Kraft des einzelnen für uns Moderne einen unendlichen Wert gewonnen, welchen das Altertum nicht kannte; sie gilt uns als der Eckstein aller Freiheit“ [85]). Die durchaus selbstschöpferische, künstlerische Auffassung Treitschkes beweisen auch jene Anmerkungen in seiner Politik. „Der Staat ist keine Akademie der Künste. Wenn er seine Macht vernachlässigt zu-

---

[81]) Ebenda. Seite 48/49.
[82]) Ebenda. Seite 46.
[83]) Ebenda. Seite 50.
[84]) Ebenda. Seite 354.
[85]) Deutsche Kämpfe. Bd. II. Seite 153.

gunsten der idealen Bestrebungen der Menschheit, so verleugnet er sein Wesen und geht zugrunde“ [86]).

Die vorher angeführten Erörterungen Treitschkes über das innere Verhältnis von Kunst und Staat zeigen seine klare künstlerische Auffassung, und nur von diesem Standpunkte aus können sie gewertet werden. Wie sein Staatsbegriff zum Individuum steht, dem er das höchste Recht der persönlichen Freiheit läßt, so steht auch die künstlerisch tätige Persönlichkeit, — es ist eine Selbstverständlichkeit, — für sich frei schaffend und sinnend da. Betrachtet er aber die Freiheit des Bürgers im Staate als eine sittliche, also doch an gegebene Normen gebunden, so ist die Freiheit des künstlerischen Schaffens bei ihm von äußeren nicht dem Gebiete der Kunst angehörigen Gesetzen völlig unabhängig. Die Kunst trägt ihr Ethos schon in sich, hat ihre eigenen Normen, welche der echte Künstler nicht verläßt. Ob dieses Ethos sich mit dem deckt, wie es in der sittlichen Normierung des Staates schwingt, das ist nach dem Grade der Erfassung und Ausdruckskraft des Künstlers bestimmbar, der sich in künstlerischer Freiheit ein Mehr gestatten darf, wo schon die lex civitatis den anderen Bürgern ihr drohendes Halt gebietet. Den Grund dafür sieht Treitschke eben in der Innerlichkeit des Künstlertums, dem kein menschliches Recht beikommen kann. Vor der Gestaltungskraft der Phantasie bricht jeder Zaun, den das paragraphierte Recht dagegen errichtet, und die Aesthetik des menschlichen künstlerischen Fühlens ist eine höchst eigenmächtige, die dem persönlichen Sinn entspringt. Das Ethos der Kunstauffassung Treitschkes beruht auf der höheren und höchsten Zuspitzung zum vollendeten Ideal. An sich ist dieses Ethos dem allgemeinen Ethos des Staates gleich. Es wurde schon einmal darauf hingewiesen [87]), daß Treitschke ein vollendetes Kunstwerk höherstellte als das Leben der Sklaven. Das konnte er aber nur, weil er ein unbedingtes Ethos in der Kunst erblicken wollte, welches er selbst in seiner künstlerischen Auffassung im Herzen trug. Die vollendete Schönheit, darin er immer auch die Sittlichkeit einschloß, war für ihn ein Gut, das höher als das anderer, selbst der Staatsgesetze stand, und damit zugleich eine größere Berechtigung fordern durfte. Fast ist man versucht, bei Treitschke Schönheit und Ethos gleichzusetzen, denn beiden ist die Gesetzmäßigkeit gegeben, und beide vollenden sich in der Gesetzmäßigkeit. So mag er auch, es ergibt sich aus dem Vorhergesagten, Kunst und Staat als parallele Gebilde betrachten, die sich in ihrer Art ihr sittliches Ziel gesetzt.

Treitschke haßte die staatslose Gesinnung und Unsicherheit des sittlichen Gefühls seiner Tage. In Deutschland standen sich die Stämme einander mit Eifersucht und Neid gegenüber, nach außen

---

[86]) Politik. Bd. I. Seite 34.
[87]) Vgl. Kapitel II.
[88]) Vgl. Bailleu, Preußischer Wille. Seite 250.

hin liebäugelten sie in verräterischer Fremdbrüderlichkeit mit den im Grunde doch ganz anders denkenden und fühlenden Völkern. Da ist Treitschkes höchste Forderung die Einigung und Größe des Vaterlandes, ein Verlangen, das sich bei ihm aus dem sittlichen Beruf des Staates ergibt [88]). Wohl entschuldigt er die politische Unfähigkeit seines Zeitalters mit jener eigentümlichen Kargheit der Natur, welche der Schöpferkraft des Einzelnen und der Völker ein festes Maß setzt, die über jedes große menschliche Wirken den Fluch der Einseitigkeit verhängt. Dem tiefen Ernst des Idealismus und der Fülle geistiger Kräfte jener Tage, fehlte die kalte Berechnung, der listige Weltsinn, der harte Nationalhaß, welche allein den unerhörten Gefahren der politischen Lage Trotz bieten konnten [89]). Treitschke verlangt, daß der Künstler in den politischen Streit eintreten soll, wenn es gilt, der Nation das Unterpfand jedes schönen Erfolges, das stolze Selbstgefühl zu retten. In der Verkettung bürgerlichen und und künstlerischen Ruhmes darf nichts Auffälliges mehr liegen. Die Künstler sollen die sittliche Bedeutung der Staatsfragen begreifen [90]). Ein einiger deutscher Staat unter Preußens Führung ist Treitschkes Forderung. Nur ein solcher als Erfüllung des Aristotelisch-Hegelschen Ideals läßt das Kranke in der deutschen Kunst gesunden.

Neben dem großen Künstler im mächtigen Staate steht bei Treitschke der große Staatsmann. Beide tragen verwandte Züge. Die Kraft des überragenden Genies wirkt in ihnen und stellt sie hoch über die gewöhnlichen Sterblichen. „Genie ist Fleiß." Wie der echte Künstler, so ist auch der Staatsmann von einer unzähmbaren Macht des Willens durchglüht. Er legt sich die Dinge dieser Welt mit ebenso ursprünglicher Kraft des Gedankens zurecht wie ein Goethe oder Kant. „Er schaut auf die gemeine Lust und Not des kleinen Menschenlebens ebenso vornehm vom beherrschenden Gipfel herab wie der Dichter und Denker" [91]). Anders als ihre Stellung im Leben ist ihre Stellung nach dem Tode. Der Staatsmann steht im Glanz des Daseins, gefolgt von den Leidenschaften des Tages. Sein Name ist in aller Mund. Sobald er aber die Augen geschlossen, dauert nur ein schwaches und verblaßtes Abbild seines Wesens in dem Gedächtnis der Nachwelt fort. Der Künstler hingegen zieht im Leben arm dahin, wenig mit Ehren beglückt. Nach seinem Tode läßt er sein Eigenstes, sein Bestes zurück, leibhaftig weilend unter den späteren Geschlechtern [92]). Treitschke weiß, daß das deutsche Volk dazu neigt, das Leben ganz allgemein, aber auch das politische Leben mit dem Maße des Schönen zu messen. Zu stark wirkt in ihm der Nachhall jener reichen Zeit, da es „seinen Herrscherthron in den Wolken suchte". So versteht es nicht leicht, daß

---

[89]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 35.
[90]) Hist. u. Pol. Aufsätez. Uhland. 1887. Seite 202/204.
[91]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Cavour. Seite 352.
[92]) Ebenda. Seite 351.

das politische Talent eine von allen andern menschlichen Gaben wesentlich verschiedene Kraft des Geistes ist. Die deutsche temperamentvolle Natur fühlt sich erkältet von dem Bilde eines Staatsmannes, dem die Politik der ganze Inhalt des Lebens, nicht bloß wie bei Wilhelm von Humboldt ein Ringplatz war, darauf er die allseitige Ausbildung seiner schönen Seele bewähren konnte [93]).

Die Kunst also, an sich frei und ungebunden, bedarf der umfassenden Stütze, wenn sie in Ruhe schaffen will. Das ist nur in einem mächtigen Staate möglich, der das Leben seiner Bürger in jeder Hinsicht schützen und bewahren kann. Denker und Künstler werden empfinden, daß alles ideale Schaffen „doch nur ein Baum ohne Wurzel ist", wenn der Staat untergeht [94]).

Eine politisch bewegte Zeit ist wenig fähig zu begreifen, daß eine patriotische Idee dem Künstler selten mehr sein kann als ein Motiv. Zeiten der Sorge, Geschäftslasten und die Schwere der Politik lassen das Schaffen eines pathetischen Dichters undankbar sein. Hier ist nur ein Dichter von liebenswürdiger Heiterkeit am Platze, der den Gedankenlosen, Bedrückten an lustigen Gestalten Behagen finden läßt [95]). Die echte Künstlernatur Treitschkes ist im großen ganzen gegen die politische Dichtung an sich eingestellt. Es wurde schon auf seinen Zweifel an dem Kunstwert der politischen Lyrik hingewiesen [96]). Aber auch als Politiker lehnt er die verschwommenen Phrasen der Tendenzlyrik ab. Sein auf das Wahre eingestellter Sinn wendet sich mit Ekel von poetischen Gestalten, die ohne eigenes Leben nur das Mundstück für des Dichters politische Meinung bildeten [97]). Das Flüchtige und auf den Augenblick Berechnende in der politischen Dichtung ließen ihm die politischen Lieder wie verhaltene Parlamentsreden klingen. Sie verfallen darum, wie die Worte des Staatsmanns oder des Publizisten der Vergänglichkeit anheim. Durch eine neue Politik sind sie überwunden und abgetan, während das reine Kunstwerk eine Welt für sich selber, der Zeit zu trotzen vermag [98]). Der Gehalt der Dichtkunst ist ein ewiger und kann seiner Stunde harren [99]). Die schönste politische Poesie sieht Treitschke in der Poesie der Freiheitskriege. Dieses Vermächtnis einer Heldenzeit darf aber nicht bloß mit ästhetischen Blicken betrachtet werden, sondern vor allem vom rein menschlich idealen Standpunkte als ein Ausfluß höchsten seelischen Erlebens des deutschen Volkes [100]).

---

[93]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Das konstitution. Königtum in Deutschland. Seite 787.
[94]) Ebenda.
[95]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 719/20.
[96]) Vgl. Kapitel III. Abschnitt Lyrik.
[97]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 719.
[98]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 207.
[99]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 722.
[100]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 71.

Nicht als Luxus soll die Kunst dem Staate gelten, sondern als das tägliche Brot für ein Volk, das auf der Höhe der Gesittung sich behaupten will. Die Poesie bleibt stets die nationale Kunst. Ihre Sprache verstehen nur die Volksgenossen, wie auch der Dichter die Ideale für sein bewußtes Wirken geradewegs aus dem Leben des eigenen Volkes schöpft. Die großen christlichen Nationen schufen sich ihre klassische Dichtung wesentlich aus eigener Kraft, und zwar dann, „wenn ihnen die eigene Seele frei und reich ward“ [101]). Die Dichtkunst ist deshalb für Treitschke das nationale Element, weil sie dem Gemüt entspringt. Das Gemüt ist nach Treitschkes Auffassung national, während Ohr und Auge Weltbürger sind. Daher seine Worte: „Die großen Epochen der Musik und der bildenden Künste Gotik, Renaissance, Barock, gehören trotz der Mannigfaltigkeit der nationalen Stile allen Kulturvölkern an“ [102]).

Wenn etwas in der Welt frei ist, so ist es Kunst und Wissenschaft [103]). Es ergibt sich hier die Frage, welche Staatsauffassung nach Treitschke am günstigsten zur Kunst steht, welcher Boden ihr die beste Gewähr bietet für eine rastlose Entwicklung? Demokratische Staatsformen sind in der Regel, wo es sich nicht um ausgewählte, meist recht kleine Völker handelt, sehr ungünstig für das Gedeihen der Künste gewesen. Treitschke gibt zu, daß der athenische und florentinische Demos eine Ausnahme dieser durchgängigen Regel bildet. In dem Parlamentarismus seiner Tage jedoch sieht er eine stumpfe Gleichgültigkeit gegen große künstlerische Aufgaben [104]). Mit scharfen Worten tadelt er die Demokratisierung in Norwegen, wo aus einem Gemisch von rohem Bauerntum und ungeheurem Raffinement des großstädtischen Lebens eine überbildete Verwesungsliteratur entsteht. „Solche Geister wie Ibsen sind auf diesem Boden begreiflich“ [105]). Für Treitschke gilt das von ihm zitierte Wort:

„Es soll der Sänger mit dem König gehen,
Sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen.“

Es wurde schon öfter im Verlaufe dieser Abhandlung auf seine Betonung der mächtigen Persönlichkeit hingewiesen. So findet er in der Einzelgestalt des ganz auf sich allein stehenden Herrschers, der durch die Macht seines Genies emporgekommen ist, eine Wahlverwandtschaft mit dem Künstler, „der auch ein souveränes Ich ist“. Die Freundschaft Leonardo da Vincis mit den Tyrannengeschlechtern Italiens ist psychologisch tief begründet. Die kühne Persönlichkeit, die aus Sorge um ihre Existenz mit der Masse nichts gemein haben darf, fühlt sich zu dem Künstler als einer gleichgearteten hingezogen, denn auch dieser schöpft seine Kunst nicht unmittelbar aus

---

[101]) H. v. Tr. Deutsche Geschichte. Bd. V. Seite 395.
[102]) H. v. Tr. Deutsche Geschichte Bd. V. Seite 395.
[103]) Politik. Bd. I. Seite 375.
[104]) Ebenda. Seite 372.
[105]) Ebenda. Bd. II. Seite 307.

dem Verkehr mit der Masse. Zudem wird der über alle anderen emporgehobene Mann Kunst und Wissenschaft an seinem Hofe pflegen, um das Volk um der verlorenen Freiheit wegen zu beruhigen [106]).

Aus der Bedürftigkeit und Gebrechlichkeit unseres Geschlechtes ergibt sich dem grübelnden Sinne Treitschkes die stete Wahrheit, daß die große Mehrzahl der Menschen immer und überall aus Sorge für den Bedarf des Lebens der materiellen Arbeit sich widmen muß. Den Millionen, die da ackern, schmieden, stehen nur einige tausende gegenüber, deren Beruf Wissenschaft, Kunst und Politik ist. Es ist eine herbe Erkenntnis, gesteht er, die auch der Sozialismus nicht aus der Welt schaffen kann. Den Beweis hierfür sieht er in der Tatsache, daß die Menschheit lange Jahrtausende gebrauchte, bis der Beruf des Staatsmannes, des Künstlers, des Gelehrten entstehen konnte [107]). Daß Treitschke, trotz seines auf das Weite, das Große gerichteten Blickes die unscheinbaren Werke nicht übersah, die in ihrer Kleinheit gar leicht übersehen und gering geschätzt werden, ist bei der Tiefe und Vielinteressiertheit seines Wesens offensichtlich. Nicht das sich Einsetzen für gewaltige Ideen eines Glaubens, der Ehre, der gottbegeisterten Kunst vermag eine große Nation zu halten, wenn sie den unschätzbaren Fleiß des Handwerks verachtet [108]). Hier enthüllt sich bei ihm der wundervolle Zusammenhang zwischen den Höhen und Tiefen des Volkslebens. Bei Treitschke ist das Bestreben zu beobachten, die Leistung und die gewinnbringende Schöpfung stets in die höher stehenden Kreise zu verlegen, an denen das untenstehende Volk seinen Anteil hat. „Jeder Meißelschlag, den die Hand des Künstlers, den Marmor beseelend führt, kommt den Massen des Volkes zugute“ [109]), ein Beweis für das aristokratisch-künstlerische Fühlen Treitschkes. Alle Volksbildung ruht auf dem Gedeihen selbständiger Forschung und schöpferischer Kunst [110]). Jedes edle Volk bedarf der Gemeinschaft ästhetischer Erziehung. Treitschke fordert, daß das deutsche Volk dort hingelange, daß die Lieder Goethes und einige Dramen Schillers in jeder Hütte willkommene Gäste werden, wie einst im 12. und 13. Jahrhundert die schönsten Werke deutscher Dichtung in jedem Dorfe Thüringens und Frankens von den Bauern und Mägden verstanden wurden [111]). Große Dichter wissen bei ihrem Volke ein unwillkürliches, freudiges Verständnis zu wecken [112]). Sie leben im Volkstum, das die Mutter jeder echten Bildung ist [113]).

---

[106]) Ebenda. Seite 190 ff.
[107]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Der Sozialismus und seine Gönner. Seite 130.
[108]) Deutsche Kämpfe. Seite 133.
[109]) Ebenda. Seite 142.
[110]) Deutsche Geschichte. Bd. I. Seite 43.
[111]) Deutsche Kämpfe. 1897. Seite 295.
[112]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Sipro). Seite 160.
[113]) Hist. ü. Pol. Aufsätze. 1870. Die Republik der verein. Niederlande. Seite 595.

Verschieden wirkt sich die künstlerische Fähigkeit bei den einzelnen Völkern aus. Nicht nur die Landschaft allein bestimmt ihren Grad, — es gibt sogar eine Schönheit und majestätische Erhabenheit der Natur, die den Menschen erdrückt, — sondern vor allem das Temperament und die seelische Verfassung eines Volkes. Deutsche Dichterweise ist es, die Form der Lieder durch den Inhalt zu schaffen [114]), Kunst und Wissenschaft als Herzenssache zu betrachten. Den Romanen ist die Kunst ein elegantes Spiel, ein Zeitvertreib für die müßigen Stunden der vornehmen Welt [115]). Es besteht ein tiefer Gegensatz zwischen dem deutschen und französischen Kunstgefühl. Während das letztere mit „leichtfertiger Grazie", „oberflächlich", mit schnellem Witz in theoretischer Form dahinschlüpft, ist das deutsche Kunstgefühl ernst, durchdrungen von der Macht und Glut der Leidenschaften. Der Schwerpunkt des romanischen Dichters liegt in den Situationen, der des deutschen in den Charakteren. In England brachte der Puritanismus jene harte Ernüchterung des Volkscharakters, welche noch heute Englands Epos und Drama in die engen Kreise des Sittenbildes bannt [116]). Den Romanen war eigentlich nur die altrömische Welt wahrhaft vertraut geworden; die Deutschen zog ein Gefühl der Wahlverwandtschaft zu dem hellenischen Genius [117]). Den bedeutenden deutschen Schriftstellern aber haftet der kräftige Erdgeruch landschaftlicher Eigenart an [118]). Die Formung des Ganzen ist bei Treitschke ausschlaggebend. Sie liegt im Wesen der Völker. So stellt er das Abendland dem Orient gegenüber. „Die künstlerische Komposition großen Stiles gelingt meist nur der massiven Kraft der Arier; selbst die Wunderwerke orientalischer Kunst, selbst der Säulenwald der Moschee von Cordova oder die schimmernden Tropfsteingewölbe der Alhambra bilden mit aller ihrer Pracht doch kein Ganzes" [119]).

Im freien Staate steht die Kunst unabhängig schaffend da. Sie hat ihre eigenen Gesetze, die sich aus ihrem Wesen ergeben, auf die aber die charakteristische Einstellung eines Volkes, bedingt durch Landschaft und Veranlagung nicht ohne Einfluß ist. Je härter und stolzer die Persönlichkeit eines Volkes, desto mächtiger der Staat, desto bedeutsamer aber auch die künstlerische Wirksamkeit und ihr Ergebnis im vollendeten Kunstwerk. Das zu erreichen aber, ist nur dem Staate möglich, der vom klassisch-idealistischen Geiste durchtränkt ist. Verbunden mit dem Ethos der Kantischen Pflichterfüllung will Treitschke diesen im geeinten deutschen Staate unter Preußens Führung wiederfinden.

---

[114]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1876. Uhland. Seite 305.
[115]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 17.
[116]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Milton. Seite 33.
[117]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 25.
[118]) Ebenda. Seite 125.
[119]) Ebenda. Seite 161.

KAPITEL V.

Treitschkes künstlerische Eigenschaften und Auffassungen spiegeln sich immer und immer in seinen dichterischen Gestalten wieder, wie er sie uns vor allem in den kurzen, aber trefflich gezeichneten Biographien vor Augen führt. Treitschke, sehr stark visuell eingestellt, fand seine ausgereifteste Kunst in einer sorgfältigen klassischen Darstellung. Den Stil, den er anwendet, kennzeichnet am besten sein eigenes Wort. Indem er eine Kritik an dem weitschweifigen Essaystil Macaulays übt, dessen englische Breite seiner deutschen Natur wenig zusagt[1]), gesteht er, daß eine gedankenreiche, kurze, prägnante Schreibweise, nicht schildernd, sondern mit einigen drastischen Beiworten Phantasie und Kopf anregend, ihm als der einzige prosaische Stil erscheine, der eines Denkers würdig ist. Treitschke liebt es, besondere Stellen durch Zitate aus Dichtern hervorzuheben, stets von dem Bestreben durchdrungen, die Sprache möglichst künstlerisch-vollendet zu gestalten. Leidenschaft in allem ist sein Grundzug, verbunden mit einer Sehergabe, die ein besonderer Quell seiner Begeisterung war. Ein fröhlicher Sinn für die Natur verbindet sich mit einer tiefen Ergriffenheit für das Schöne, das in ihm seltsam dunkle Empfindungen wachruft. Kunst und Vaterland sind die zwei Welten, an denen Treitschke mit ungeteilter Begeisterung allein im Kampf mit den Rätseln des Daseins hängt[2]). Unbewußt, noch nicht klar über die eigenen Widersprüche, glaubte er zuerst, daß kein Gegensatz zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Tätigkeit bestände. Davon überzeugt, daß beide nur verschiedene Seiten des höchsten menschlichen Strebens nach allseitiger reiner Entwicklung bedeuten, war er der festen Meinung, beiden zugleich ein treuer Diener sein zu können. Der spätere Lebensgang ließ ihn von dieser Stellung abgehen. Trotz der gewaltigen Hochschätzung der Persönlichkeit verachtet er jedoch den Kultus des eigenen Ichs, welcher andere Menschen als unfrei, als Mittel für die eigene Persönlichkeit ansieht. Dieser Kultus des Ichs läßt ihm die Berliner Kreise der Rahel Varnhagen, ja selbst die unproduktiven Personen der großen Weimarer Zeit ganz ungenießbar sein. Das Verhältnis von Schiller und Goethe bildet für ihn eine Ausnahme, in deren Ergänzung er nicht eine Betonung des Egoismus, sondern eine Begünstigung der höchsten menschlichen Bestre-

---

[1]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 9. 7. 59.
[2]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 19. 11. 54.

bungen sieht [3]). Oftmals von harten Schicksalsschlägen getroffen, — am meisten hat er unter der Taubheit gelitten, — hielt ihn doch eine rege Lust am Leben aufrecht. In ihr sieht er eine der Haupteigenschaften des Künstlers, der ein offenes Auge für die Erscheinungen der Welt hat und der von der Neigung geführt wird, nicht durch Theorien ihre Gesetzmäßigkeit zu begreifen, sondern jede Erscheinung in ihrer Lebendigkeit, in ihrer Schönheit zu erfassen [4]). Für ihn hörte der sittliche Standpunkt auf, wenn das Gemeine den Künstler zu ergreifen vermochte, das nichts Schönes bot, höchstens Selbstbetrug bedeutete. Von Interesse ist es, festzustellen, wie ein echtes dichterisches Kunstwerk auf Treitschke tieffühlendes Gemüt wirkt. So schreibt er, als er den Trompeter von Säckingen gelesen: „Ich mag das Buch nicht zweimal lesen; ich will mir den schönen Eindruck nicht verderben. Der ewig zweifelnde, ewig griesgrämische Geist, den wir unsere Bildung nennen, sitzt mir so tief im Fleisch; ich fürchte, bei ruhigem wiederholten Lesen würde die frische Waldfrucht all ihren Zauber verlieren. Ueberfüllt wie wir sind mit dem Ballast eigener und fremder Gedanken, haben wir nur noch in den Augenblicken des reinsten Glücks oder des innigsten Schmerzes die Fähigkeit menschlich rein zu empfinden; aber in solchen Augenblicken ist auch ein dunkles unklares Gefühl mehr wert als die klarste Ueberzeugung [5])."

Die Kunst ist das neutrale Gebiet, das keinen Widerstreit von Wissen und Glauben kennt, auf dem alle, die mit dem Leben hadern, sich in gleicher Andacht zusammenfinden können. Scharf weist er die herrschende Meinung zurück, daß dort die heidnische Schamlosigkeit ihr Szepter schwinge. Streit und Haß sollen der Kunst fernbleiben [6]). Der aufsteigenden materialistischen Lebensauffassung gegenüber hegt er stets die stille Hoffnung, daß ihre Ideen in Deutschland nie in dem Maße herrschen werden wie in anderen Ländern [7]). Er hatte aus den tiefsten Quellen geschöpft, war ganz in die alte ideale Welt mit ihren edlen Gedanken und schönen Anschauungen versunken, das ihm die veränderte Richtung in der Kunst, die in ihrer Art doch auch Großes bieten konnte, nicht gefiel. Er ist davon fest überzeugt, daß der Idealismus trotz Materialismus und Epigonentum nicht untergehen wird. Von seiner künstlerischen Auffassung aus gesehen, war ein Zugeständnis seinerseits an die neue Richtung auch durchaus unmöglich. Seine Kunst verlangte den ganzen Menschen, die volle Hingebung [8]), die aber dem auf materiellen Gewinn eingestellten Menschen durchaus fehlt. Bei der festen

---

[3]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 12. 8. 55.
[4]) Ebenda. v. 20. 1. 56.
[5]) Ebenda. v. 20. 9. 56.
[6]) Ebenda. v. 20. 9. 56.
[7]) Ebenda. v. 2. 8. 57.
[8]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 26. 12. 58.

Verbundenheit der Künste hegte er den überzeugten Glauben, daß der Fortschritt irgendeiner derselben auch stets den anderen zugute kommen müsse [9]). Treitschkes Empfinden vor einem entstehenden Kunstwerk ist gleich dem des schaffenden Künstlers. Er steht in Haertels Bildhauerwerkstatt und ahnt mit jenem das Werdende, ohne daß er darüber zu urteilen vermag [10]). Wenn es galt, sich etwas Künstlerisches zu erschließen, schreckte er vor keiner Anstrengung zurück. Im Schweiße seines Angesichts lernt er die plattdeutsche Sprache, um Klaus Groths Quickborn zu lesen [11]). Seinem Empfinden widersprach es, wenn seine Zeit den Poeten zumutete, nicht empfindlich zu sein. Wer darf Angriffe auf sein eigen Fleisch und Blut mit Kälte ertragen? Und „wer könnte die alte Wahrheit, daß ein halbes Lob tiefer verletzt als ein ganzer Tadel bitterer empfinden als der Dichter?“ [12]). Seinem offenen Charakter mißfiel die geschmacklose Rolle des verkannten Genies, die einem reichen Geiste so schlecht ansteht [13]).

Treitschke fühlt mit Entzücken den belebenden Hauch des goldenen Zeitalters deutscher Humanität, „das heitere Idealbild schöner Menschlichkeit“ [14]). Den deutschen Idealismus nennt er das köstlichste Kleinod des Volkes [15]). Er verkennt jedoch nicht in seiner Zeit die Periode des Ueberganges. Sie ist keine Epoche fertiger Bildung, denn ihre Sprache zeigt nur selten trotz einer Fülle von Reminiszenzen und Anspielungen die wuchtige Entschiedenheit des schöpferischen Gedankens; auch lebt sie zu sehr den historischen Wissenschaften, um ihre Ideen aus der Gegenwart zu schöpfen [16]). Sein Ideal ist der Homer und die Venus von Melos. Er empfindet es als einen Segen, wenn er in seiner aufgeregten Zeit zur Antike mit ihrer ruhigen abgeschlossenen Bildung zurückkehren kann. Die eigene Welt wird einem Menschen erst dann richtig verständlich, wenn er jene versunkene in sich aufgenommen hat [17]). Das Leben soll uns ein Gleichmaß von Genuß und Tat sein [18]).

In diese ideale Auffassung hinein spielen bei Treitschke die politischen Ideen der Zeit. Daran mitzuarbeiten, hält er für die größte Notwendigkeit, wenn es auch in Kunst und Wissenschaft noch genug andere Stoffe gibt, die „für gleiche Anstrengung unzwei-

---

[9]) Ebenda.
[10]) Ebenda. Bd. II. v. 9. 10. 59.
[11]) Ebenda. v. 8. 2. 60.
[12]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Hebbel. Seite 727.
[13]) Ebenda.
[14]) Ebenda. 1868. Freiheit. Seite 4.
[15]) Ebenda. Seite 5.
[16]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1886. Freiheit. Seite 36/37.
[17]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 26. 12. 61.
[18]) Hist. u. Pol. Aufsätze. Fichte. Seite 130.

deutigeren Ruhm gewähren“ [19]). Typisch für seine ideale Einstellung ist bei ihm das stete Hinweisen oder das Vergleichen mit den Hellenen. So stellt er der modernen hastigen Welt mit ihren tausend Eindrücken, die sich drängen und jagen, die alten Griechen gegenüber mit ihrer einfachen Sicherheit [20]).

Wie im Leben, so auch in der Kunst, ist die Frau dem idealen Sinn Treitschkes etwas Wunderbares und Hehres. Er preist die Mutter großer Männer. Es gibt für ihn wenige so erschütternde Stellen in der antiken Dichtung, wie jene bei Juvenal, wo der Dichter der Messalina zürnt, daß sie den Geburtsleib des großherzigen Britannicus durch die Sünden ihrer wüsten Nächte entheiligt habe [21]).

Für Treitschke ist es unmöglich, daß ein Mann ohne eine bestimmt ausgesprochene, mit Liebe festgehaltene Gedankenrichtung ein großer Dichter sein kann [22]). Er verlangt vom Dichter jenes bestimmte Gefühl, ohne daß ein edler Mensch nicht zu denken ist, den Glauben, daß das göttlich bewegte Herz des Menschen trotz aller seiner Verirrungen der belebende Hauch der Welt, also auch der Poesie sei. Er fordert vom Dichter aber mehr als eine bloße Darstellung der Wirklichkeit oder der Träume feierlicher Stunden. In seinen Augen gibt das Gefühl der Pflicht der Poesie erst den rechten Wert [23]). Mit poetischen Kleinigkeiten ist der Literatur nicht gedient. Die Begeisterung reicht allein in der Poesie nicht aus, sondern der Dichter hat eine gründliche Schulung durchzumachen, in Ehrfurcht vor den großen Toten, um das „zum Herzen sprechen“ zu erreichen, das Höchste, was der Dichter erlangen kann [24]). Nur strenge Selbstprüfung und das Urteil sehr weniger Personen, selbst Künstler oder Kenner des künstlerischen Ideenkreises, können den Schriftsteller fortbilden [25]). Mit tiefem Ernst tritt Heinrich von Treitschke an die Zeichnung seiner Dichterbilder heran, durchdrungen von einem heißen Gefühl persönlichen Miterlebens ihrer Nöte und Freuden. Seine Darstellung ist rein subjektiv, will bewußt nicht anders sein, denn die Gestalten, die er liebt, sind ein Stück des eigenen Ichs und auch nur mit Hinblick hierauf zu verstehen. Einen kritischen Maßstab hier anzulegen, wäre verfehlt. Das hieße zugleich Treitschkes Idealismus anfechten zu wollen, der aus jenen allezeit hervorbricht als die Basis seiner künstlerischen Deutung. Es ist bei allen Bildern eine zweifache Frage, die er sich zu ihrer Bearbeitung vorlegt. Ist das Leben des Künstlers und Dichters harmonisch und ist sein künstlerisches Werk vollendet? Je mehr er diese seine ureigenste Auffassung im Leben und Werke des anderen bejahen

---

[19]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 11. 9. 63.
[20]) Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Seite 326. Byron.
[21]) Ebenda. 1870. Seite 111. Frankr. St. u. d. B.
[22]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 6. 2. 52.
[23]) Ebenda. Bd. I. v. 17. 1. 54.
[24]) Cornicelius. Briefe. Bd. I. v. 20. 9. 56.
[25]) Ebenda. v. 18. 10. 57.

kann, desto größere Freude bereitet ihm die Gestaltung, während die im gegenteiligen Sinne liegenden Mängel seine schärfste Kritik, aber auch sein Mitleid herausfordern.

Düster, fast unheimlich, tritt die Gestalt Kleist's uns aus der Erzählung Treitschkes entgegen. Grübelnd steht er auf der Schwelle der Zeit, ein einsamer, wunderlicher Mann, ein Fremder in jenen Tagen, „deren Kämpfe und Leiden er doch tief bewegt im Innersten mitempfindet“ [26]). Er ist ein zu spät Erschienener, denn dem geistigen Vermögen einer jeden Epoche ist ein festes Maß gesetzt. Der deutschen Kunst bot sich keine Möglichkeit noch bei Lebzeiten Goethes einen neuen Stil zu finden, von dem Kleist träumte. Erst die Tage des Realismus begannen seinen Geist zu verstehen. Treitschke bezeichnet Kleist als ein partielles Genie, — er folgt hier der Unterscheidung, die Vischer in seiner Aesthetik gegeben, — das bald mit der Kraft des Genius das Klassische, Ewige schafft, bald ermattet und zurückgesunken, sich in heißer Sehnsucht zum Ideale verzehrt. Seine größte Leidenschaft ist der Patriotismus, eine wilde Naturkraft, die in unserer gesamten Literatur kaum ihres gleichen findet und vor der die krankhaften Züge seines Wesens zurücktreten. Ihm fehlte, das ist Treitschkes vollste Ueberzeugung, nichts anderes als das große, geeinte Vaterland. In seinen poetischen Werken nähern sich zum ersten Male in der deutschen Geschichte zwei Mächte, die beide gleich einseitig der Ergänzung bedürfen, Poesie und Staat. Daß Kleist ein echter Dichter ist, entnimmt Treitschke seiner inneren Rastlosigkeit, dem Drange, des Stoffes ledig zu werden. Doch bleibt er mit aller Schöpferkraft seiner Phantasie weit hinter Schiller zurück. Schiller, der Klassiker, sucht für alle Zeiten wahre Probleme, die er mit der Sicherheit des in den Ideen lebenden Geistes löst. Er steht seinen Werken frei gegenüber. Kleist wirkt oft unfrei, wird willenlos von der Gewalt seines Stoffes hingerissen, vor der die Harmonie seines Planes zerbricht.

Die Zeit von 1850—1860 bezeichnet Treitschke als eine Zeit in der deutschen Poesie, welche nach dem Drama sucht, ohne es zu finden. Aus ihr tritt ihm Otto Ludwig als eine tragische Gestalt entgegen, der mit starkem Geiste dem Ideale des echten Dramas nachtrachtet und am Ende erleben mußte, daß eine seiner Erzählungen den Zeitgenossen als das schönste seiner Werke galt [27]). Seine tapfere Natur ringt schmerzlich mit den heftigsten Widersprüchen seines künstlerischen Wesens. Ihn peinigt und beglückt zugleich eine übermächtige Naturgewalt des Vorstellungsvermögens. Seine Phantasie war ebenso unstät als fruchtbar. Doch kein erlösender Ruf, der einen harmonischen, glücklichen Genius früh auf sein be-

---

[26]) Vgl. zu diesem und folgendem: H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Aufsatz: Heinrich v. Kleist.

[27]) Vgl. zu diesem und folgendem: Heinrich v. Treitschke: Deutsche Lebensbilder. Aufsatz: Otto Ludwig.

stimmtes Gebiet des Schaffens drängt, erklang seinem ringenden Geiste. Treitschke fordert vom Dichter den Sinn für die reine Form, für die abstrakte Schönheit der Linie, aber auch ein Empfinden und Erkennen der Idee des Schönen, wenn sie entstellt, verzerrt und gebrochen erscheint. Erst die Vereinigung dieser Kräfte macht den Dichter. Otto Ludwig gemahnt ihn an die Urzeit des Völkerlebens, da die Kunstgattungen noch durcheinanderlagen und der Mensch mehr in Bildern und Tönen als in Begriffen dachte. Sein Empfinden ist ein episches, — Musik und Farbe bestimmen seine Gestalten und dramatischen Situationen, — aber von der „milden, heiteren Beschaulichkeit des Epikers" liegt nichts in ihm. Sein männlich-leidenschaftliches Wesen weist ihn unwiderstehlich zum Drama. Treitschke forderte vom Dramatiker die Entwicklung der Charaktere, ihr Fortschreiten durch Freude und Leid. Wenn aber ein Dramatiker, wie Otto Ludwig es tut, nur einzelne Szenen seines Gedichtes durchlebt, wird ein Bruch in der Komposition des Werkes entstehen, indem die nachträglich hinzugedachten Szenen der ursprünglichen Kraft entbehren. Die Form, auch dem Inhalt gegenüber, zu bewahren, ist Treitschkes erstes Prinzip. Otto Ludwig zerbrach an der Gegensätzlichkeit der dramatischen und epischen Veranlagung. Treitschke vergleicht ihn mit Albrecht Dürer, dessen heiteren Lebensauffassung er düster und grübelnd gegenübersteht wie die Nacht dem Tage. Aber in der naiven Wahrheit, der knorrigen Eigenart seiner Charaktere zeigt er doch eine enge Verwandtschaft mit dem Maler.

Gottfried Keller trägt etwas Demokratisches an sich. Er ist erfüllt von einer vorurteilsfreien, alles Menschliche achtenden Humanität. Er besitzt die kerngesunde Lust am Einfach-Schönen ohne jede Sentimentalität. Seiner frohen, zuversichtlichen Weltanschauung erscheint die Geschichte als ein großes Lustspiel, worin die überlegende unbedingte Einsicht schließlich alles versöhnt. Diese Umstände drängen ihn besonders zur Epik, für die er ein kräftiges, angeborenes, aber durch Bildung geadeltes Schönheitsgefühl besitzt[28]).

Nach Treitschkes Auffassung haben große Dichter nur zwei Arten der Weltanschauung gehabt, die historische und die naturwissenschaftliche. Den Dramatikern, deren Gebiet besonders die Geschichte ist, Shakespeare, Schiller und in seiner Weise auch Dante, treten Dichter wie Goethe, Rückert usw. gegenüber, deren Poesie vorwiegend durch naturwissenschaftliche Eindrücke bestimmt ist[29]). Hebbels Dichtungen sind geschichtlich bedingt. In ihm wohnt eine rauhe, reckenhafte Kraft. Seine auffallendste Künstlertugend ist der seltene, dem Dilettanten alle Zeit unverständliche Sinn für die Totalität des Kunstwerkes. Seltsame Eigenschaften wirken in ihm, die sein Charakterbild schwer und düster erscheinen lassen. Etwas

---

[28]) Hierzu vergl. H. v. Tr. Deutsche Lebensbilder. Aufsatz: Gottfried Keller.

[29]) Cornicelius. Briefe. Bd. II. v. 3. 3. 60.

Symbolisches, Mystisches beherrscht ihn so, „daß er in eine gleichgültige, ja absurde Fabel willkürlich eine Idee hineinlegt, welche ihr völlig fremd ist“ [30]). Auf sein Leben wendet Treitschke sein eigenes Wort auf dem Sterbebette an:

„Das ist Menschenlos. Bald fehlt uns der Wein,
bald fehlt uns der Becher.“

Treitschkes Milton ist durchdrungen von der Idee der staatlichen Freiheit, die unentbehrlich für die geistige Größe eines Volkes ist. Ein hartes Geschick vereinigt in ihm wie in einem Brennpunkte die häuslichen Leiden und die Not seines Volkes. Milton wurde zum Anwalt der großen Rebellion, zum Künder der Freiheit, nach Dante der einzige große Dichter, der als politischer Schriftsteller sich einen Kranz errungen hat. Er ist Idealist, in dem Antike und Christentum sich verschmelzen. Treitschke sieht in ihm gewissermaßen eine Predigernatur, welche versucht, die Leidenschaften in harmonischen Einklang zu bringen [31]).

Lessing durchbrach die Schranken, welche die Stände in Deutschland bildeten, und gab dem deutschen Volke ein starkes Selbstgefühl gegenüber der Kunst der Fremden zurück, als er den „unendlichen Gesichtskreis der Humanität erschloß“. In ihm wirkt die sittliche Gesinnung, aus der alle wissenschaftliche Forschung entstehen soll, verbunden mit einer harmonischen Kraft des Genius, die nichts unternimmt, was sie nicht vollbringen kann [32]).

Uhlands Leben ist trotz seiner reizbaren empfänglichen Seele leidenschaftslos. Gehalten und ruhig tritt seine Kunst zutage. Die Kraft und Wärme seiner Phantasie wird von einem Gleichmaß der Stimmung, nüchternem Ernst und einer trockenen Schroffheit des Auftretens zurückgehalten. Uhlands nüchterner, altbürgerlicher Sinn verschafft ihm einen guten Teil seines volkstümlichen Ruhmes, der seinem Wesen eine harmonische Ruhe, eine geschlossene Festigkeit verschafft, die nur wenigen Romantikern eignete. Treitschke bewundert ihn als den Sänger des deutschen Liedes. Er findet es lehrreich, an ihm zu beobachten, wie der schlichte aller Paradoxie abgeneigte Dichtergeist durch den Reiz des Kontrastes zum Gesange begeistert werden kann [33]).

Byron ist für Treitschke ein Dichter, „ebenso einseitig, wie Goethe mannigfaltig, ebenso keck und hastig, wie jener maßvoll und besonnen“, der sich mit Haß und Hohn der Welt gegenüberstellt. Seine Person ist der fleischgewordene Traum der Romantik. Seinem Leben fehlt die Idee der Pflicht, ein Umstand, der seine tragische Schuld bedingt. Eins aber läßt diese vergessen, sein Ster-

---

[30]) Vgl. zu diesem Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Aufsatz: Hebbel.
[31]) Hierzu vergl. Hist. u. Pol. Aufsätze. Milton 1886.
[32]) Hierzu vergl. Hist. u. Pol. Aufsätze. 1870. Lessing.
[33]) Hierzu vergl. Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Uhland.

ben für die Freiheit, durch das er zu einer steten Mahnung gegen die Heuchelei der Mächtigen geworden ist [34]).

Die Totalität des Kunstwerks und die Harmonie des künstlerischen Seins sind, wie der flüchtige Blick über Treischkes Dichtergestalten zeigt, stets sein Verlangen, der Maßstab, mit dem er dieselben wertet, der umfassendste Beweis für sein klassisches Denken und Empfinden. Uhland ist die vollkommenste, Byron die zerrissenste unter seinen dichterischen Gestalten. Von der steten Betonung des Harmonischen bis zum Hinweis auf die heftig wirkende Leidenschaftlichkeit und Phantasiekraft, vom Vorkämpfertum des Dichters und Künstlers für persönliche Freiheit und Vaterland, ist in ihnen alles vereinigt, was den Gehalt und die Bedeutung der künstlerischen Begabung und Stellung Treitschkes auf das deutlichste beleuchtet. So wurden diese Dichterbiographien zur Hauptquelle der Arbeit mit dem Ziele, seine Auffassung der Kunst als eine durch seine idealistische Lebensanschauung bestimmte, darzustellen. Treitschkes kunstphilosophischen Ideen lassen sich nicht zu einem geschlossenen System zusammenfügen. Es gilt von ihnen dasselbe, was Hedwig Rau in ihrer Abhandlung „Geschichtsphilosophische Gedanken bei Treitschke" andeutet, „Treitschke war kein Systematiker, trotz seiner Neigung zur Theorie — hierzu war er zu leidenschaftlich und zu impulsiv" [35]). Wie die geschichtsphilosophischen Ideen, so sind auch die Ideen Treitschkes zur Kunst in den Gang der historischen Darstellung verflochten.

Zwei tiefe Strömungen, eine realistische und eine idealistische wirken in ihm. Der Historiker und Politiker, zeitgemäß liberal eingestellt, tritt mit Leidenschaftlichkeit in den wirtschaftlichen und politischen Streit seiner Zeit. Der Künstler, konservativ, sieht das höhere Ziel im deutschen Idealismus. Das bedingt in seinem Empfinden den ersten heftigen Widerstreit, in der sich seine idealistische Auffassung überlegen zeigt. Auf der Erkenntnis des Idealismus als die gewaltigste Geistes- und Kunstschule, ruht das Künstlertum Treitschkes. In diesem stehen sich die antik-klassische und die romantische Deutung gegenüber. Der Formensinn Treitschkes, plastisch eingestellt, tritt über die Unbegrenzung und Phantasiebetonung der Romantik, wenn auch die Persönlichkeitsbetonung der letzteren oft die Wagschale schwanken läßt. Aus der Hervorstellung der Persönlichkeit und der Leidenschaftlichkeit ergibt sich dann Treitschkes besondere Vorliebe für das Drama, seiner historischen Auffassung parallel. In beiden ist ihm die Tat der gewichtige Faktor, an dem die Menschengeschicke hängen. Das Ziel des künstlerischen Strebens, durchglüht vom tiefsten Erleben, ist die Vollendung, die harmonische Form, darin Ideentiefe sich mit gewaltigster Individualität verbindet.

---

[34]) Vergl. zu diesem Hist. u. Pol. Aufsätze. 1867. Byron.
[35]) Vergl. Geschichtsphilosophische Gedanken bei H. v. Tr.. v. Hedwig Rau. Seite 74.

Diese Vollendung liegt aber nicht nur in der äußeren Form des Kunstwerkes, in der Verbindung des Allgemeinen mit dem Besonderen, — ein Ausspruch, der treffend Treitschkes klassisches Empfinden kennzeichnet —, sondern auch im religiösen Inhalt, der das Göttliche offenbart und den Beschauer, den Leser selig stimmen will. Treitschkes Sinn ist trotz gewisser düsterer Schatten, die um seine Person spielen, ein heiterer geblieben. Das Durchdrungensein von den Ideen des alten Hellas steigerte sein Lebensgefühl, das in der Erlangung des Schönen ein gewaltiges Ethos sah, zu dem sogar das Sittengesetz des Nordens, das den freien Protestantismus tragende Kantsche Pflichtgebot tief und ernst aufforderte. Der Historiker und Politiker wandelt sich öfter im Laufe der Jahre, der Künstler hält stets sich und seiner Umwelt den Boden bereit, auf dem die zerrissenen unruhigen Gewalten Halt machen müssen vor der beschaulichen harmonischen Ruhe, die Treischke im Idealismus gefunden. Aus den Werken „der Unsterblichen" trinkt er sich Verjüngung, um seine in der Mittelmäßigkeit der Tage verkümmerte Kraft und Fruchtbarkeit zur wissenschaftlichen Arbeit von neuem zu beleben [36]). Seine massive Natur, deren größte Stärke im rastlosen Schaffen lag, ließ ihn die Härte des Lebens ertragen, besonders in jenen Stunden, da der Drang zum Dichter-Künstlertum an den politischen, wirtschaftlichen und geschichtlichen Forderungen zerbrach. Lieber wollte er auf das Künstlertum verzichten, als ein Dilettant in der Kunst sein. Sein Leitstern des Lebens ist Goethe, von dem ihn jedes Wort in tiefster Seele ergriff [37]). Nicht das mönchische „Memento mori", sondern der Weisheit letzter Spruch in Wilhelm Meister: „Gedenke zu leben!" enthält für den lebensvollen Treitschke das sittlichste und tiefste Gebot [38]).

---

[36]) Cornicelius. Briefe. Bd. III/1. v. 16. 10. 66.
[37]) Ebenda. Bd. III/2. v. 20. 7. 80.
[38]) H. v. Tr. Geschichte d. d. Lit. (Spiero). Seite 151.

LEBENSLAUF.

Geboren am 30. August 1902 zu Bocholt i. W. als Sohn der Eheleute Ferdinand Hebing und Gertrud geb. Düning, besuchte ich die Volksschule meiner Vaterstadt. Sommer 1916 trat ich in die Missionsschule Societas Verbi Divini zu Steyl ein und bestand am 29. Juni 1923 am Gymnasium Thomäum zu Kempen die Staatliche Reifeprüfung. Wintersemester 1923 bezog ich die Universität Münster. Meine Studienfächer an der dortigen Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät waren Deutsch, Geschichte, Kunstgeschichte, Philosophie. Daneben studierte ich Volkswirtschaft und Sozialpolitik. Im Sommersemester 1926 weilte ich an der Hamburger Universität. Von dort kehrte ich zur Universität Münster zurück und bestand im Juli 1928 das Diplom-Sozialbeamten-Examen. Meine Lehrer waren Prof. Dr. Ettlinger, Prof. Dr. Hübner, Prof. Dr. Kabitz, Prof. Dr. Schwering, Prof. Dr. Schwietering, Geheimrat Prof. Dr. Spannagel, Prof. Dr. Wackernagel, Prof. Dr. Wätjen, Prof. Dr. Weber.

Allen meinen akademischen Lehrern sage ich Dank, besonders meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Schwering, der die Arbeit anregte und sie mit großem Interesse verfolgte.

Druck: Rennebohm & Hausknecht K.-G., Bielefeld